Д-ръ Е. В. БРЕДТЪ

НРАВСТВЕННОСТЬ И БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ ВЪ ИСКУССТВѢ

Съ 73 иллюстраціями.

Переводъ съ нѣмецкаго ГРЕТМАНЪ.



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ"
МОСКВА—1914

Типографія „Моск. Печатное Пр-во" Вл. Венгерова, Москва, Мясницкая, 20.

НРАВСТВЕННОСТЬ И БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ ВЪ ИСКУССТВѢ

Въ своемъ трудѣ я вовсе не намѣреваюсь рѣшать вопросъ, «что нравственно и что безнравственно?»

Существуютъ цѣлые философскіе, юридическіе, богословскіе, нравственные трактаты, опредѣляющіе эти понятія. Приходится читать такую массу пустословія о сущности нравственныхъ и безнравственныхъ произведеній искусства, что уже не удивляешься практической безрезультатности всѣхъ этихъ одностороннихъ «разборовъ», въ сущности, не представляющихъ изъ себя ровно никакихъ разборовъ.

Повсюду — и дома, и въ церкви, и въ судахъ, и передъ витринами, на выставкахъ и въ мастерскихъ художниковъ — слышатся разсужденія о какомъ-нибудь новомъ «безнравственномъ» произведеніи; но почти безъ вниманія, безъ разсмотрѣнія, остается обширная, можно сказать, безграничная, область изученія искусства у различныхъ народовъ и въ различныя времена.

Мы слишкомъ много возимся съ опредѣленіемъ понятій по ссылкамъ на параграфы. — Если это иногда и имѣетъ свою пользу, то въ вопросахъ живописи и скульптуры на первомъ мѣстѣ должно стоять внимательное созерцаніе.

Прислушиваясь ближе къ частнымъ разсужденіямъ среди публики и въ судахъ о произведеніяхъ искусства, про которыя прокричали, что они безнравственны, мы прежде всего должны отмѣтить, что почти всегда имѣется въ виду только то произведеніе, о которомъ идетъ рѣчь, что только примѣнительно къ нему пытаются разрѣшить вопросъ о «нравственности» и «безнравственности», вмѣсто того, чтобы стараться выяснить это, прибѣгая хотя бы къ многочисленнымъ образцамъ нравственнаго и безнравственнаго искусства христіанской эпохи.

И, если намъ, послѣ разсмотрѣнія тысячей художественныхъ произведеній, изъ числа которыхъ «нравственность» нѣкоторыхъ вызываетъ сомнѣніе, приходится сказать, что границу между

нравственнымъ и безнравственнымъ провести весьма трудно, то все же это разсмотрѣніе принесетъ намъ нѣкоторую пользу: оно познакомитъ насъ съ созерцателемъ, съ зрителемъ.

Во всѣхъ этихъ вопросахъ господствуетъ столько неясности потому, что мы не смотримъ внимательно на картины, забываемъ сравнить себя съ созерцателями другихъ временъ и не критикуемъ самихъ себя.

Отнесемся же критически къ самимъ себѣ и къ другимъ, какъ созерцателямъ нравственныхъ и безнравственныхъ художественныхъ произведеній.

Кодексъ наказаній прямо вызываетъ на подобную критику: онъ грозитъ наказаніемъ, если произведеніе произвело на зрителя безнравственное впечатлѣніе.

Слѣдовательно, законодатель знаетъ, что вмѣстѣ съ созерцателемъ мѣняются и чувства. Онъ, правда, думаетъ только о нашемъ времени и объ одномъ народѣ — не такъ, какъ знатоки искусства, имѣющіе въ виду всѣвозможныя страны, народы и времена.

Но, принимая во ниманіе измѣненіе чувствъ созерцателя, судья — подобно всѣмъ, призваннымъ къ руководству и воспитанію народа, къ надзору за нимъ — долженъ вѣрить въ улучшеніе нашихъ созерцательныхъ способностей примѣнительно къ картинамъ и стремиться къ нему.

Во время послѣднихъ процессовъ, касавшихся «безнравственныхъ» художественныхъ произведеній, судьи уже имѣли въ виду нѣсколько «повышенный типъ» созерцателей, составивъ себѣ на этотъ случай типъ спеціально «нормальнаго человѣка», чтобы сдѣлать его мѣриломъ при сужденіи о художественномъ произведеніи съ нравственной точки зрѣнія.

Но именно эта идеальная фигура оказалась достаточно смѣшной, — во всякомъ случаѣ, совершенно несостоятельной, — потому, что ея уровень стоитъ достаточно низко — гораздо ниже, чѣмъ нормальные художественные взгляды нашего народа, а также культурныхъ народовъ прежнихъ временъ.

Мы, по крайней мѣрѣ, постараемся показать въ этомъ очеркѣ, что наше нормальное пониманіе искусства по сравненію съ прошлымъ уже вовсе не

«нормальное», но значительно ниже его, и что было бы преступленіемъ противъ націи еще дольше защищать невозможно-низкую точку, на которой стоитъ большинство, и выставлять обвинителями высокаго искусства низшихъ представителей нашего народа.

Я сопоставлю нормальные взгляды прежняго времени со взглядами современныхъ «нормальныхъ людей». Мы не станемъ указывать здѣсь на совсѣмъ необыкновенныя произведенія икусства, ссылаться на художниковъ и созерцателей прошлаго, но масса произведеній «безнравственныхъ», «нагихъ» или нынѣ объявленныхъ «сомнительными» поведетъ насъ къ критикѣ насъ самихъ, какъ созерцателей, и поможетъ намъ исправиться.

Я вовсе не намѣренъ вносить лепту въ исторію эротики, но хочу сдѣлать весьма необходимыя указанія въ области воспитанія церковью и государствомъ. Отвергая принципіально всякія мудрствованія, я заставляю говорить самыя произведенія, чтобы они кратко и ясно выяснили намъ, когда, гдѣ и при какихъ условіяхъ они были возможны, и какъ къ нимъ относился старъ и младъ. Пусть мои разсужденія назовутъ исторически-сухими, я и не желалъ, чтобы они были занимательны,— развѣ только въ томъ смыслѣ, что въ этой области мы скорѣе сумѣли бы найтись и найдемся, знакомясь больше съ произведеніями и созерцателями ихъ, чѣмъ съ отвлеченными понятіями.

Я уже закончилъ собираніе матеріаловъ для этой работы, — занимавшей меня нѣсколько лѣтъ, — когда мнѣ попалась на глаза появившаяся нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ одномъ журналѣ статья безъ подписи, гдѣ я нашелъ цѣлый цвѣтникъ «прекрасныхъ изреченій» о произведеніяхъ, изображающихъ «наготу» [1]). Не

---

[1]) Укажу, что мои разсужденія ни въ какомъ случаѣ не касаются какой-либо партіи, церкви или личности. Такъ и авторъ статьи мнѣ — къ счастью — не знакомъ, и я не называю журнала обставленнаго лучшими силами. — Вообще, я держусь того убѣжденія, что именно при трактованіи подобныхъ темъ всякое враждебное цитированіе именъ дѣйствуютъ стѣсняющимъ образомъ, вовсе не выясняя дѣла.

могу не привести нѣкоторыхъ изъ этихъ изреченій. Они, къ сожалѣнію, типичны для большинства фанатиковъ нравственности и показываютъ, что не эстетическія разсужденія, но лишь спокойный историческій пересмотръ можетъ дать намъ лучшій матеріалъ для самоопредѣленія [1]).

Анонимный авторъ статьи говоритъ, между прочимъ: «Изображеніе Адама и Евы есть почти единственный сюжетъ среди сюжетовъ тогдашней живописи, нуждающійся въ изображеніи обнаженнаго человѣческаго тѣла, слѣдовательно, оправдывающій его.

«Было естественнымъ слѣдствіемъ нравовъ, климата и т. д., что искусство ранней поры христіанства и слѣдовавшаго за тѣмъ средневѣковья относилось къ наготѣ отрицательно».

«Изъ передовыхъ художниковъ лишь немногіе — Тиціанъ, Корреджіо и др. — проявили особую склонность къ наготѣ. Большинство отводитъ ей подобающее мѣсто и примѣняетъ тамъ, гдѣ трактуемый сюжетъ требуетъ нагого тѣла».

(Но онъ, напримѣръ, непослѣдовательно порицаетъ Макарта не за то, что тотъ избралъ такую «безнравственную» тему, какъ вступленіе Карла V въ Антверпенъ, но за то, что онъ изобразилъ на картинѣ нагихъ женщинъ и т. д.!).

«Безспорно, французы занимаютъ теперь первое мѣсто, — и, надо надѣяться, достигли въ этомъ высшей ступени навѣки — въ изображеніи обнаженнаго женскаго тѣла».

Анонимный авторъ говоритъ объ искаженіяхъ прекраснаго, которымъ этотъ народъ въ теченіе 200 лѣтъ грѣшитъ противъ вкуса изящнаго: «Почти всѣ художественныя способности этого народа «расточались на возвеличеніе распутной женщины».

Въ заключеніе авторъ статьи разражается противъ «больного» современнаго искусства и говоритъ съ паѳосомъ глубокаго знатока: «Кто понимаетъ знаменія исторіи, кто можетъ отличить расцвѣтъ

---

[1]) Здѣсь, конечно, можетъ быть дана лишь самая незначительная часть матеріала, который обязанъ просмотрѣть судья. Часть задачи этого пересмотра была бы уже исполнена, если бы знанія и оцѣнка самихъ себя черпались изъ такихъ богатыхъ иллюстраціями произведеній, какъ «Formenschatz» Гирта, «Культурно-историческій альбомъ» его же, «Schöner Mensch», и сборниковъ старинныхъ книжныхъ иллюстрацій Реберъ-Байерсдорфера.



Рис. 1. Заставка въ псалтырѣ 14 столѣтія.



Рис. 2. Бальдунгъ-Гринъ. Іосифъ и жена Пентефрія. Рисунокъ на поляхъ молитвенника императора Максимиліана.

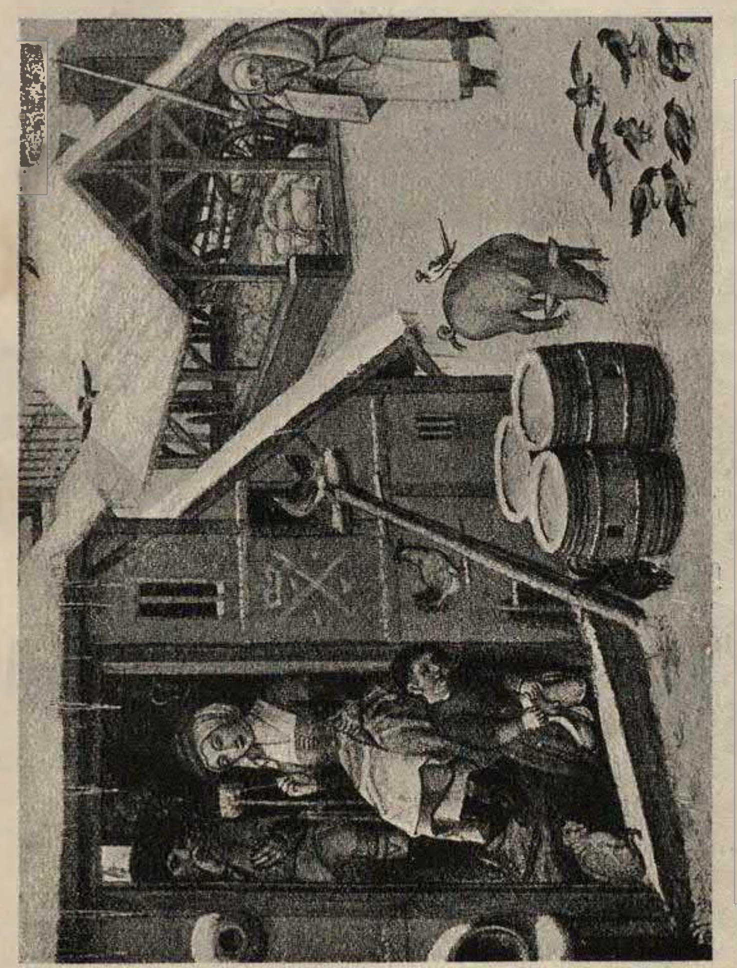


Рис. 3. Рисунокъ къ мѣсяцу изъ молитвенника Грималъди. Фрагментъ.
К. В. Гирземанъ. Лейпцигъ.

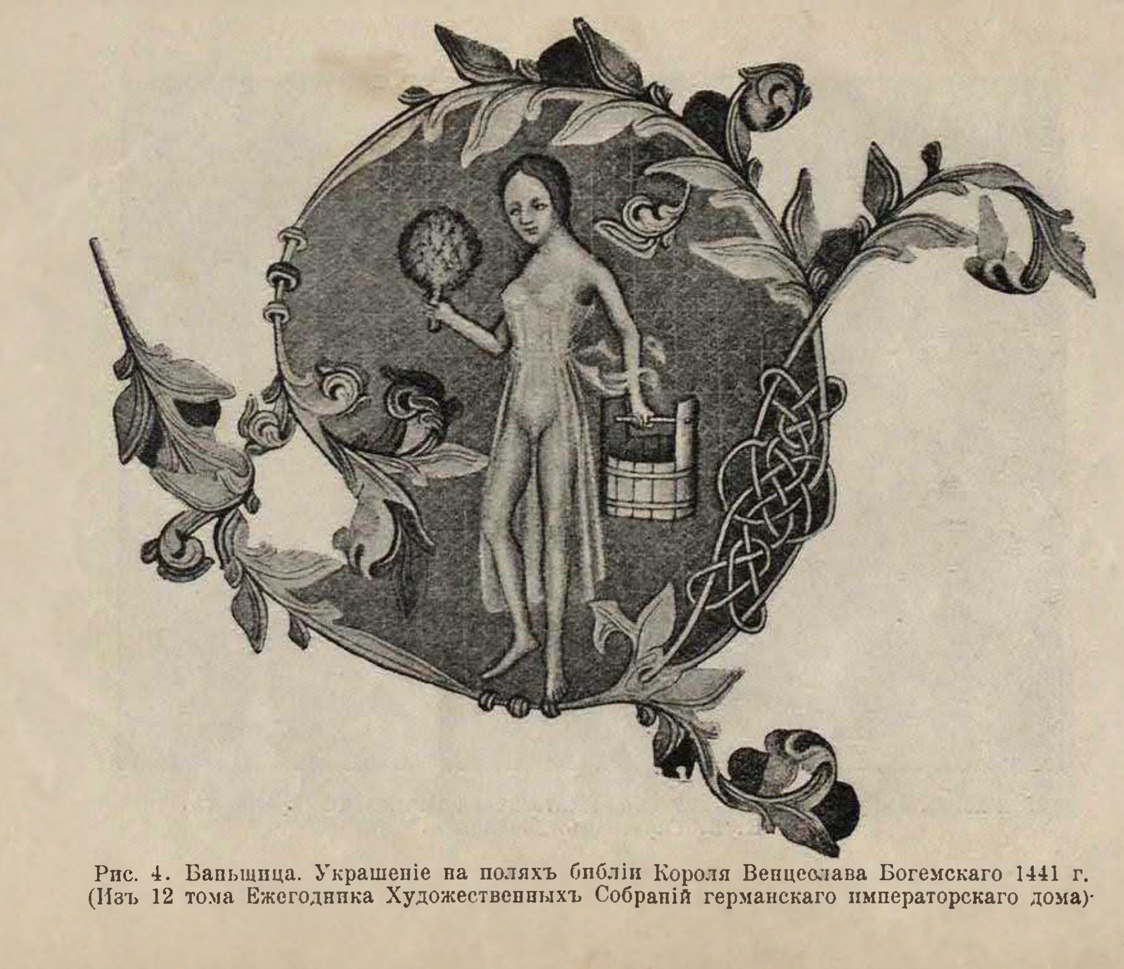


Рис. 4. Баньщица. Украшеніе на поляхъ библіи Короля Венцеслава Богемскаго 1441 г. (Изъ 12 тома Ежегодника Художественныхъ Собраній германскаго императорскаго дома).

отъ упадка, тотъ судитъ, не обращая вниманія на шумъ критики и рекламы и узнаетъ по нимъ высокую или низкую степень культурности эпохи такъ же безошибочно, какъ морякъ узнаетъ свое мѣстонахожденіе среди океана по звѣздамъ».

Можно ли относиться серьезно къ подобнымъ изреченіямъ? У кого они не вызовутъ смѣха или насмѣшки — если только человѣкъ имѣетъ хотя нѣкоторое понятіе объ измѣненіяхъ въ художественной области и художественныхъ теченіяхъ разсматриваемыхъ нами эпохъ.

Несомнѣнно, что авторъ анонимной статьи не историкъ искусства, ибо, если и существуютъ — къ сожалѣнію — еще нѣкоторыя популярныя исторіи искусства, искажающія и затушовывающія изъ ложной моральной боязни факты, указывающіе на положеніе вещей въ области искусства, то уже ни одинъ серьезный изслѣдователь не относится къ «расцвѣту» и «періодамъ упадка» искусства такъ, какъ нашъ анонимъ.

Къ сожалѣнію, мы ежедневно читаемъ варіаціи подобнаго отсутствія опредѣленныхъ взглядовъ, которыя, въ лучшихъ случаяхъ, можно счесть за приглашеніе полакомиться искусствомъ.

Важный вопросъ.

Представляло ли средневѣковье наготу исключительно тамъ, гдѣ она мотивирована?

Конечно, кто знаетъ изъ средневѣковой жизни только стѣнную живопись и фрески, кто видѣлъ лишь великія пластическія образцовыя произведенія того времени, тотъ легко можетъ сказать, что кромѣ Адама и Евы, — нагота которыхъ мотивирована въ средніе вѣка, нагота попадается рѣдко.

Мы позднѣе докажемъ, что это только поверхностное утвержденіе; но развѣ миніатюрная живопись въ рукописяхъ и книжныхъ заставкахъ не представляетъ гораздо болѣе богатаго и важнаго источника для нашего познанія? Не судимъ ли мы совершенно справедливо и о нашемъ искусствѣ по этому роду миніатюрнаго искусства, т.-е. по иллюстраціямъ въ книгахъ и журналахъ?

Именно, въ мелкомъ графическомъ искусствѣ среднихъ вѣковъ

проявляется вся жизнерадостность художественнаго направленія у культурныхъ народовъ того времени.

Взгляните на начальныя буквы псалма «Блаженъ мужъ, иже не иде на совѣтъ нечестивыхъ» изъ рукописи 14 столѣтія (рис. 1).

Мы бы могли ожидать здѣсь идеальнаго изображенія богобоязненнаго человѣка.

Но ничего подобнаго — кромѣ небольшого медальоннаго изображенія Давида, играющаго на арфѣ, — мы здѣсь не находимъ. Напротивъ, — всевозможныя нагія фигуры, гоняющіяся за дикими звѣрями и зайцами.

Мы знаемъ уже, что это — по крайней мѣрѣ, частью — аллегорія борьбы съ злымъ духомъ.

Да! — Но почему же охотники должны гоняться за дичью нагими? Мотивировано ли это этически, художественно, климатически? Развѣ въ то время франкскіе охотники ходили голыми? Развѣ мы не слышимъ постоянно повторяемую фразу, что безстыдно изображать столько наготы, когда мы ее видимъ въ нашемъ климатѣ только въ исключительныхъ случаяхъ.

Но слѣдуетъ обратить вниманіе еще на одно въ орнаментѣ этого псалма. На фигуру злой сирены у края.

Необходима ли она?

Не соблазнительно ли все это для набожныхъ людей?

Допустили бы мы въ настоящее время нѣчто подобное въ церковной книгѣ? Хотя бы изображеніе и было аллегоріей злой мірской похоти?

Плохо бы пришлось художнику, который вздумалъ бы теперь поднести публикѣ что-либо подобное съ религіозной или педагогической цѣлью!

Но въ тѣ времена обладаніе подобными произведеніями — а именно псалтыри и молитвенники кишатъ такими юмористическими, сатирическими фигурами — составляло гордость церкви, и, безъ сомнѣнія, церковью и ея князьями они считались народнымъ воспитательнымъ и образовательнымъ пособіемъ!

Такой псалтырь и книжный орнаментъ вовсе не составляютъ исключенія (сравн. рис. 2, 3, 4).

Совершенно напротивъ. Иллюстраціи большинства свѣтскихъ и духовныхъ произведеній и книгъ среднихъ вѣковъ, раскрашенныхъ и снабженныхъ рисунками, могутъ показаться на нашъ глазъ

«рискованными» и «безнравственными» по своимъ орнаментамъ или «излишнимъ» жанровымъ картинкамъ и даже по своимъ главнымъ изображеніямъ. Немало другихъ нагихъ фигуръ, кромѣ Адама и Евы, найдется въ средневѣковыхъ иллюстраціяхъ! Стоитъ только внимательнѣе вглядѣться, напримѣръ, въ водосточныя трубы готическихъ церквей (рис. 5), въ часто юмористическія или аллегорическія украшенія колоннъ и капителей, (рис. 6), или, напр., припомнить капитель колонны церкви замка въ Эгерѣ. Нагія фигуры мужчины и женщины — аллегорія порока. Въ основаніи этого изображенія лежало вполнѣ нравственное намѣреніе, подобно тому, какъ ангелы на сосѣдней колоннѣ должны были привлекать взоры къ богобоязненнымъ людямъ съ молитвенниками въ рукахъ. Даже на перилахъ хоръ, находящихся постоянно на виду у духовныхъ лицъ, рѣзчикамъ и каменщикамъ позволялось помѣщать изображеніе пороковъ и плотскихъ заблужденій.

Какія веселыя фигуры разрѣшала при томъ церковь! — И съ



Рис. 5. Труба для стока воды на Фрейбургскомъ соборѣ.
По рис. въ «Freiburg·r Münsterblatter».



Рис. 6. Мозаика въ притворѣ собора св. Марка въ Венеціи. Начало 13 столѣтія.

какой наглядной ясностью и подробностями изображала именно средневѣковая церковь исторію первыхъ обнаженныхъ людей. Все ли въ этомъ кажется намъ достаточно мотивированнымъ?

А сколько картинъ можно бы указать среди многочисленныхъ средневѣковыхъ иллюстрацій Книги Бытія? Тутъ изображено не одно только искушеніе, и первая нагая пара людей фигурируетъ десятки разъ — и болѣе того. Еще чаще, чѣмъ въ знаменитой Библіи Алкуина, являются прародители въ притворѣ церкви Св. Марка въ Венеціи. Еще чаще и въ еще болѣе натуралистическомъ духѣ (рись 6)! Здѣсь, какъ справедливо выражается М. Г. Циммерманъ, «болтовня не стѣсняется и становится травіальной»! Самымъ незначительнымъ происшествіямъ посвящается отдѣльное изображеніе. «При сотвореніи тѣло Адама — коричневаго цвѣта, чѣмъ показывается, что онъ взятъ изъ земли; до рожденія Авеля намъ показываютъ Адама и Еву на общемъ супружескомъ ложѣ. Сцена опьяненія Ноя изображается грубо и неприлично». Слѣдовательно, средніе вѣка изображали человѣческую наготу не только тамъ, гдѣ это безусловно необходимо. Средневѣковой художникъ прежде всего старался произвести сильное впечатлѣніе на зрителя. Картина — а не текстъ — представляла въ то время общедоступную Библію, и церкви въ своемъ убранствѣ разсказывали библейскую исторію и поучали христіанской морали.

И въ этомъ убранствѣ, въ рельефахъ и фигурахъ, ищущій зрѣлищъ и познанія народъ видѣлъ такую свободу воззрѣній и полноту нравственнаго поученія, какія недоступны нашему времени съ его «боязнью» безнравственныхъ изображеній и недостаткомъ развитія, т.-е. неразвитымъ зрительнымъ чувствомъ.

Бронзовые барельефы на порталѣ церкви Св. Зенона въ Веронѣ играютъ особую роль въ подобномъ «наглядномъ обученіи» (рис. 7 и 8).

Сверху три сцены изъ исторіи Іоанна Крестителя. Справа внизу (рис. 7) — двѣ полуобнаженныя женскія фигуры, которыя уже потому нельзя назвать очень мотивированными, что такіе ученые, какъ Краусъ и Бейссель, не могли отыскать въ нихъ иллюстраціи какого-либо важнаго библейскаго событія или набожной мысли. Точно также нельзя ихъ признать за изображеніе земли и моря.

Пытался ли ввести кто-либо подобныя изображенія въ совре-





Рис. 7. «Двѣ кормящія грудью матери». Рис. 8. «Пляска Саломеи».
Рельефы на порталѣ Св. Зенона въ Веронѣ.

менную церковь? Не вызвало ли бы теперь, по крайней мѣрѣ, возраженія то, что Авель представленъ совершенно обнаженнымъ?

А сверху на той же церковной двери Саломея пляшетъ, какъ канатная плясунья (рис. 8). — Хотя она до нѣкоторой степени одѣта, но нѣтъ возможности назвать подобное изображеніе скромнымъ, т.-е. подходящимъ для церкви.

Тутъ я опять слышу возраженіе: «Да, но вѣдь изображеніе пляски Саломеи здѣсь мотивировано?..».

Можно ли это назвать «мотивированнымъ» съ современной точки зрѣнія?.. На церковныхъ дверяхъ?

Не достаточно ли съ насъ изображенія мученичества Іоанна?

А ужъ если было необходимо изобразить танецъ Саломеи, то неужели надо было изобразить подобную позу, придающую женской фигурѣ видъ распутницы?

Нѣтъ... и да!

Передъ окончательнымъ отвѣтомъ слѣдуетъ познакомиться ближе съ подобными изображеніями.

Изображеніе Саломеи въ средніе вѣка — не рѣдкость; и можно почти установить правиломъ, что художники явно старались придать ея пляскѣ возможно разнузданный характеръ.

Компрометируетъ ли это церковь... или здѣсь станутъ говорить о признакахъ «упадка»?

Кто захочетъ видѣть въ обнаженныхъ и полуобнаженныхъ изображеніяхъ произведенія временъ упадка, тотъ рискуетъ попасть въ большое затрудненіе, такъ какъ съ точки зрѣнія строгой критики стиля все средневѣковое искусство или является отголоскомъ античныхъ воспоминаній или новымъ творчествомъ. Во всѣ времена замѣчается стремленіе къ новому, и являются произведенія новаго рода. Но этого мы здѣсь не станемъ касаться.

Не только изображенія первой людской пары и страшнаго суда, не только безчисленныя комичныя фигуры, не только иллюстраціи въ средневѣковыхъ романахъ воспроизводятъ, не стѣсняясь, наготу. Напримѣръ: тема Саломеи, особенно же ея циническій танецъ, очевидно, въ то время возбуждали такой же интересъ, какъ мы то видимъ въ послѣднее время у насъ.

Если теперешнія исполнительницы роли Саломеи часто являются на сценѣ менѣе одѣтыми, чѣмъ многія изъ изображенныхъ Саломей, то ясно, что, несмотря на всю одежду, художники стремились изобразить возможно чувственный, неприличный танецъ, который долженъ былъ возбуждать зрителя и, вѣроятно, возбуждалъ.

Правда, рисунки въ книгахъ попадались на глаза не каждому молодому человѣку. Слѣдовательно, то не были общедоступныя произведенія.

Но развѣ подобныя изображенія занавѣшивали на порталахъ церквей? Развѣ на порталы смотрѣли только взрослые и почтенные люди?

Колонна Бернварда въ Гильдесгеймѣ, отлитая до 1022 г., даетъ намъ указаніе. Она служила распятіемъ для восточныхъ хоръ въ монастырѣ Михаила! И здѣсь движенія Саломеи напоминаютъ арабскій танецъ живота, которымъ теперь любуется въ Moulin rouge прожигающій жизнь Парижъ (рис. 9).

Какіе художники, какія духовныя лица рѣшались воздвигать подобныя колонны?

Восхвалять нравственно-воспитательное значеніе Бернварда, какъ культурнаго корифея германскаго христіанства, излишне.

Это воспоминаніе должно бы было заставить насъ замолчать и могло бы имѣть большое вліяніе на нашу критику при созерцаніи и оцѣнкѣ художественныхъ произведеній.

Не удивительно ли, и не художественно ли со стороны



Рис. 9. Рельефъ на колоннѣ Бернварда въ Гильдесгеймѣ. Со снимка Ф. Г. Бедкера въ Гильдесгеймѣ.

средневѣковой церкви, что ее не оскорбляла нагота и сами по себѣ нескромныя изображенія въ родѣ распущенныхъ танцовщицъ?

Подобныя нравственно-безнравственныя изображенія открываютъ, что высшее искусство имѣетъ право затрогивать самую сокровенную глубину людскихъ страстей, оно имѣетъ право захватывать насъ со всей нашей здоровой жизнерадостностью бытія.

Драматическая связь между созерцающимъ человѣчествомъ и изображеніемъ была воспитательнымъ факторомъ, имѣвшимъ огромное значеніе.

Какъ остроумно выбирала церковь художественныя произведенія, какъ присматривалась она къ человѣчеству! Съ какимъ тонкимъ искусствомъ заставила въ легендахъ и почерпнутыхъ изъ нихъ изображеніяхъ зло служитъ добру.

Воспользуемся же этой опытностью и послѣдуемъ примѣру нравственности высокой церкви среднихъ вѣковъ!



Рис. 10. Рошгроссъ. Гибель Вавилона. Съ фотогравюры въ Пру. Салонъ 1891 года.

Хватитъ ли у насъ мужества привлечь наготу, — «безнравственное», — если не къ служенію церкви, то, по крайней мѣрѣ, свѣтскому воспитанію?

Хватитъ ли?

У художниковъ — можетъ быть.

А у власть имущихъ?

Попробуемъ на одной вещи.

Вотъ извѣстная картина Рошгросса: «Гибель Вавилона» (рис. 10).

Каковы отзывы о ней? Мы слышимъ:

«Подобная нагота — возмутительна, да еще поставленная на переднемъ планѣ! Какія позы и положенія! Какая утонченная изобрѣтательность въ костюмахъ — какой опасный примѣръ для самаго разнузданнаго масленичнаго маскарада».

Или:

«Нельзя ли было бы воспользоваться для того же и неприличнымъ изображеніемъ Саломеи?»

Что же изображаетъ Рошгроссъ?

Онъ изображаетъ пышное празднество Навуходоносора — и появленіе пророческихъ словъ на стѣнѣ.

Слѣдовательно время, когда всякая нравственность была забыта,—гибель народа. Картина олицетворяетъ наказаніе, погибель народа, — народа, предавшагося разврату и распущенности.

Картина вызвала взрывъ возмущенія. Но могъ ли бы художникъ нагляднѣе изобразить подобный эпизодъ?

Можетъ быть онъ долженъ былъ бы послѣдовать не разъ высказываемому мнѣнію, что слѣдуетъ изображать подобныя кары сильно, но не оскорбляя чувства стыдливости?

И нарисовать свою картину въ такомъ духѣ: «Эротическій поэтъ вавилонскаго народа при свѣтѣ лампы возвеличивающій Афродиту-pandemos. Онъ умираетъ смертью развратника».

???

Однако, я слышу еще иныя возраженія.

«Но вѣдь такую картину нельзя сравнить съ дѣтскими изображеніями, которыя мы видѣли прежде».

Подобное возраженіе требуетъ самого обстоятельнаго отвѣта.

Достаточно вспомнить, что изобразительная способность ху-



Рис. 11. М. ъ Либерманъ. Самсонъ и Далила.



Рис. 12. Бёрдслей. Пляска Саломеи. По »The early Work of Beardsley«. Текстъ Марилье въ Лондонѣ.



Рис. 13. Делакруа. Смерть Сарданапала.

дожниковъ и способность оцѣнки со стороны зрителей всегда стояли во взаимной связи. Въ средніе вѣка изображенія, кажущіяся намъ дѣтскими, вполнѣ удовлетворяли зрителя и вызывали самыя роскошныя представленія и иллюзію въ его душѣ. Стоитъ прочесть поэтовъ среднихъ вѣковъ.

Мы забываемъ одно, весьма важное. Средневѣковые художники. произведенія которыхъ въ церквяхъ кажутся намъ такими дѣтскими, стремились, такъ же, какъ современные, дать наиболѣе совершенное изображеніе нагого человѣка. Ибо характеристичной чертой каждаго художника является стремленіе къ высшему совершенству. Слѣдовательно, изображеніе наготы въ то время на церковныхъ порталахъ — совершенно тождественно съ произведеніемъ, выставленнымъ на современной выставкѣ, какъ проявленіе чисто-художественнаго стремленія.

Нагота, переданная на нашъ взглядъ крайне неудовлетворительнымъ образомъ, въ народѣ того времени вызывала совершенно тѣ же иллюзіи, какія мы испытываемъ передъ современной картиной.

Повышенная техника утончаетъ взглядъ зрителя. А способность болѣе богатаго воспріятія черезъ глазъ, въ свою очередь, поощряетъ технику.

Картину Либермана «Самсонъ и Далила» (рис. 11), не задумаясь, помѣстили бы въ средневѣковой церкви — mutatis mutandis; и если мы теперь восхищаемся мастерской передачей тѣла нашими современными художниками, то не должно забывать, что мастера, украсившіе порталы Вероны, Гильдесгейма и другихъ городовъ, въ свое время желали пользоваться такою же славою какъ наши современные художники; а со стороны церкви встрѣтили большее признаніе.

Именно необходимо разсматривать старинныя произведенія съ чисто-художественной точки зрѣнія, а современныя — съ точки зрѣнія современной техники.

Въ такомъ случаѣ уже не придется говорить ничего больше въ защиту «Смерть Сарданапала» Делакруа (рис. 13). Эта картина, правда, стоитъ выше картины Рошгросса, удовлетворяющей скорѣе педагогическимъ и патетическимъ запросамъ, чѣмъ художественнымъ. Но и возмущеніе иллюстраціями Бёрдслея къ Саломеѣ (рис.12)

можетъ встрѣтить сильную критику и опровerженіе, если принять во вниманіе текстъ поэта, хотя, правда, не всѣмъ симпатичнаго. Бёрдслей слѣдуетъ за поэтомъ своего времени, какъ средневѣковые мастера слѣдовали понятіямъ и взглядамъ своего времени. Общее между ними — желаніе захватить зрителя. Естественно, что художникъ творитъ для тѣхъ, съ кѣмъ у него существуетъ духовная связь. Онъ стремится захватить только ихъ! Одинъ Бёрдслей могъ потрясти, подобно Уайльду, декадентскіе кружки. Для нихъ онъ и творитъ.

Прежде всего слѣдуетъ разсмотрѣть вопросъ, знало ли средневѣковое искусство наготу лишь тамъ, гдѣ она представлялась ему въ связи съ болѣе раннимъ искусствомъ?

Какими изображеніями первые христіане украшали свои могилы въ катакомбахъ?

Мы можемъ очень подробно познакомиться съ этой областью изъ обширнаго труда Вильперта.

Какія прекрасныя аллегоріи въ полуобнаженныхъ фигурахъ съ красивыми движеніями, изображающихъ добраго пастыря-Христа. Мотивъ Орфея повторяется постоянно. Здѣсь можно найти даже Амура и Психею — языческихъ боговъ любви. Есть также сцены изъ жизни модистки или продавщицы цвѣтовъ.

Такъ украшали могилы мучениковъ, съ которыми мы, конечно, не можемъ сравниться въ чисто-христіанской нравственности.

И уже тутъ — а не только во времена эпохи барокко — Христосъ-Младенецъ обнимаетъ Мадонну, какъ матерь.

Сравнимъ подробнѣе нашу декоративную церковную и надгробную живопись.

Какъ боязливо («византійски-торжественно») выступаемъ мы нынче въ мѣстахъ, которыя въ большинствѣ христіанскихъ вѣковъ украшались пріятно и съ земной жизнерадостностью, чтобы во всей полнотѣ дать почувствовать всю красоту небесной жизни. — Правда, и жизнь первыхъ христіанъ уже рисовалась въ самыхъ мрачныхъ краскахъ.

Скажемъ же, по крайней мѣрѣ, нѣсколько словъ о Мадоннахъ, изображаемыхъ съ «слишкомъ земной точки зрѣнія».

Какъ часто новѣйшихъ художниковъ упрекали, что они изображаютъ Младенца или Мадонну слишкомъ оголенными. Однако, начиная съ XV вѣка число совершенно обнаженныхъ или полуоб-



Рис. 14. Мадонна, кормящая грудью. Миніатюра изъ молитвенника англійской монахини изъ Эмсбёри (ок 1250 г.).

наженныхъ Мадоннъ съ Младенцемъ преобладаетъ. И можно указать цѣлый рядъ Мадоннъ, созданныхъ для церквей и представляющихъ Богоматерь полуобнаженной, или кормящей грудью. Какую очаровательную картину материнства представляетъ Мадонна въ молитвенникѣ одной англійской монахини XIII столѣтія (рис. 14).



Рис. 15. Мадонна Нино Пизано (Пиза). Церковь «della Spina». Со снимка въ «Skulpturenschatz» Реберса.

Какую прелестную картину матери создалъ Нино Пизано (+1368 г.) въ своей Мадоннѣ, кормящей грудью, въ церкви della Spina въ Пизѣ. Не были ли это большой услугой съ его стороны передъ церковью и богослуженіемъ? (рис. 15).

Также и Жанъ Фукэ (рис. 16) возвеличилъ въ Мадоннѣ прекрасную мать.

Конечно, въ старой церковной исторіи всѣ подобныя изображенія порицаются, къ какому бы времени они не относились.

Мнѣ даже приходилось читать серьезные упреки за изображенія Мадоннъ, въ которыхъ почти не видно обнаженнаго тѣла ни матери, ни младенца. Здѣсь порицается красота линій, какъ черезъчуръ «чувственная».

Съ другой стороны, многіе защищаютъ наготу Младенца, какъ почти обязательную.

Именно: нагота Младенца указываетъ на его полную нищету. Слѣдовательно, болѣе ранніе художники понимаютъ ее аллегорически, и мы должны принимать ее такъ.

Подобная оправдательная попытка настолько же излишня, насколько несостоятельна, какъ съ библейской и художественной точки зрѣнія, такъ и съ точки зрѣнія исторіи искусства.

Съ библейской потому, что въ текстѣ сказано, что Марія повила Младенца пеленами. Съ художественной стороны она несостоятельна потому, что нарядъ Мадоннъ Рафаэля, Ботичелли и т. п. вообще изысканный.

Далѣе мы не станемъ распространяться объ этомъ вопросѣ.

Но вспомнимъ также объ обнаженномъ Христѣ на крестѣ и разберемся въ такъ строго требуемой теперь мотивировкѣ.

Развѣ безусловно необходимо изображать Христа безъ одежды на крестѣ? Вѣдь достаточно было бы голыхъ рукъ и ногъ, и отчасти раскрытой груди!

Дѣйствительно, на средневѣковыхъ изображеніяхъ распятія ранней эпохи, Христосъ одѣтъ или полуодѣтъ.

Этимъ можно было бы удовлетвориться.

Почему же нѣтъ?

И — развѣ н е о б х о д и м о изображать св. Севастьяна совершенно нагимъ? — Развѣ не должна была и здѣсь высокая художественно-воспитательная мысль руководитъ церковью?

Такимъ образомъ, вопросъ о мотивировкѣ наготы упразд-



Рис. 16. Мадонна Фукэ

няется, и нашимъ ревнителямъ нравственности можно отвѣтить: Въ искусствѣ первыхъ 15 христіанскихъ вѣковъ довольно наготы, которую нельзя оправдать необходимостью—и которая вообще не нуждается въ оправданіи.

На первый вопросъ можно отвѣтить положеніями: Изображеніе наготы — художественная проблема величайшей важности и громаднѣйшаго значенія. Потребность возможно совершеннаго воспроизведенія нагого тѣла



Рис. 17. Братья Ванъ-Эйкъ. Боковыя картины на дверяхъ алтаря Гентскаго собора.

служитъ признакомъ наиболѣе художественно развитыхъ и чуткихъ народовъ, временъ и мастеровъ. Все усиливающееся стараніе культурныхъ націй дать по возможности совершенное изображеніе нагого человѣка доказываетъ серьезное нравственное стремленіе къ реальности и истинѣ. Воспринимающее творческое человѣчество черезъ очищенное дѣйствіе и воззрѣніе торжествуетъ въ такомъ исканіи реальности и жаждѣ истины, — не смущаясь возможнымъ эротическимъ вліяніемъ на менѣе реальныхъ созерцателей природы и искусства. — Оно не смотритъ болѣе на человѣка, какъ въ вѣка грубой первобытности, только съ точки зрѣнія половыхъ инстинктовъ и ихъ внѣшнихъ признаковъ. Оно изображаетъ нагого человѣка все съ большимъ совершенствомъ, какъ чудо и хвалу творенія во всѣхъ его частяхъ. Кромѣ того, почти само собой разумѣется, что такая жажда истины совершенно независима отъ климата и одѣянія народа.

Чтобы провѣрить эти положенія, разсмотримъ произведенія великихъ мастеровъ и эпохъ художественнаго творчества.

Кому неизвѣстно произведеніе братьевъ ванъ-Эйкъ Гентскій алтарь, законченное въ 1432 году и сыгравшее такую важную роль въ исторіи развитія, по крайней мѣрѣ, сѣвернаго искусства?

Здѣсь для насъ всего важнѣе дѣйствіе этого произведенія на тогдашній христіанскій міръ.

При разверзстыхъ дверяхъ въ алтарѣ открывается видъ на чудные ландшафты съ поклоненіемъ Агнцу, святыми пилигриммами и отшельниками, гордыми крестоносцами верхомъ на коняхъ, съ блестящей кавалькальдой праведныхъ судей.

Только на крайнихъ, очень узкихъ створкахъ изображены слѣва и справа нагія фигуры Адама и Евы (рис. 17).

Какое же названіе было дано этому произведенію искусства? «Поклоненіе Агнцу»? Нѣтъ. Не назвали его также алтаремъ чудныхъ ландшафтовъ. Его назвали: «Изображеніе Адама и Евы». Въ устахъ безчисленной толпы, стекавшейся сюда въ тѣ

времена и позднѣе, вся часовня получила названіе «часовни Адама и Евы».

И сильное впечатлѣніе, производимое двумя большими обнаженными человѣческими фигурами, совершенно не вызывалось ихъ идеальной красотой. — По правдѣ говоря, художникъ нисколько не пытался изобразить красавицу-женщину и Адониса-мужчину.

Почему откровенно не назвать обѣ фигуры алтаря почти въ человѣческій ростъ «безобразными»?

Въ нихъ именно то, что мы осуждаемъ, какъ безобразіе у нашихъ «сецессіонистовъ»: тѣло, дѣйствительно «нагое», не таково, какъ у античныхъ мастеровъ.

Складки тѣла, безобразные мускулы, выступающія кости, всклокоченные волосы—однимъ словомъ, безпощадная реальность, еще невиданная въ тѣ времена (по крайней мѣрѣ въ такомъ размѣрѣ), — слѣдовательно, новая крупная цѣнность.

Фигуры на верхнихъ вставкахъ совершенно въ другомъ родѣ— онѣ красивѣе, скромнѣе, условнѣе и, можетъ быть, намѣренно болѣе незначительны.

Предшественниками братьевъ ванъ-Эйкъ были братья Павелъ, Іоаннъ и Арманъ фонъ-Лимбургъ; мы приводимъ здѣсь только ихъ миніатюру въ молитвенникѣ герцога Беррійскаго (въ Шантильи) (рис. 18). Изъ такого сочетанія даровитыхъ художниковъ ясно, насколько важно было изученіе нагого тѣла и какой помѣхой послужило бы въ то время запрещеніе подобной наготы въ области церкви и религіи.

И въ производящемъ сильное впечатлѣніе твореніи Дюрера «Немезидѣ» — ландшафтѣ съ большой женской обнаженной фигурой на шарѣ въ облакахъ — не можетъ быть рѣчи о красивой женщинѣ. Въ ней совершенно нѣтъ «классической красоты». Вёльфлинъ и др. называли также эту фигуру «раздѣтой». Дѣйствительно, въ этихъ случаяхъ художникъ настолько отдавался своей новой задачѣ, воспроизвести истину, что его картины сохраняли отпечатокъ «поучительнаго». Такъ, Дюреръ не пытался изобразить дальнѣйшаго «движенія на шарѣ» — и Адамъ и Ева въ Гентскомъ алтарѣ исчерпываютъ весь интересъ художника и созерцателя только какъ тѣло.

Предъ лицомъ такихъ крупныхъ произведеній не долженъ ли возникнуть вопросъ: что случилось бы, если бы князья и государи



Рис. 18. Грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая. Миніатюра братьевъ Павла, Іоанна и Армана фонъ-Лимбургъ. Изъ молитвенника герцога Беррійскаго.



Рис. 19. Лембергеръ. Взятіе на небо Маріи Магдалины. Рисунокъ въ королевскомъ мюнхенскомъ графическомъ собраніи.

запретили выставленіе, слѣдовательно и распространеніе, такихъ картинъ?

Удалось ли бы надолго задержать художественное развитіе?

Сильное дарованіе всегда побѣждаетъ, и ни тяжеловѣсная привычка зрѣнія, ни грубое притѣсненіе изъ «эстетическихъ, политическихъ или церковныхъ соображеній», не въ состояніи надолго заглушить повышенную способность воспринимаанія и изображенія. Это относится, въ особенности, ко многимъ картинамъ, изображающимъ наготу, и ихъ творцамъ эпохи Возрожденія. Даже менѣе значительные мастера, какъ Г. Лембергеръ (рис. 19), упражняли свои силы въ изображеніи наготы и, такимъ образомъ, доказывали свою способность удовлетворять новымъ запросамъ общества.

За ванъ-Эйкомъ и Дюреромъ слѣдуетъ Рембрандъ, художникъ и восприниматель. Надо внимательно изучить гравюру Рембранда, чтобы почувствовать единство остраго зрѣнія и сильной воспріимчивости, поразительной любви къ тѣлу и нравственной убѣжденности.

Развѣ картина Рембранда «Адамъ и Ева» подвергалась пре-



Рис. 20. Рембрандтъ. «Адамъ и Ева». Гравюра.

слѣдованію? (рис. 20). Можно ли сомнѣваться въ нравственномъ значеніи Рембранда, даже вспоминая его эротическія произведенія? Ни одинъ художникъ не вникалъ такъ глубоко въ Библію, какъ Рембрандъ, и поэтому онъ изображаетъ людей, какъ плоть отъ плоти своихъ современниковъ и соотечественниковъ. Никто не давалъ намъ такъ ясно почувствовать идеальную силу художественно-безобразнаго.

Послѣ Рембранда можно посовѣтовать посѣщеніе современной художественной выставки, и пусть тотъ, на кого она произведетъ непріятное впечатлѣніе, раньше, чѣмъ проповѣдовать о нравственномъ упадкѣ въ изображеніи наготы, углубится въ картины Рембранда.

Не придется ли намъ измѣнить свое сужденіе?

Почему такъ строго осуждаютъ современныя картины, изображающія наготу или полунаготу?

Конечно, извѣстная безвкусица не можетъ не возмущать. Но тутъ критикѣ слѣдуетъ быть вдвойнѣ осторожной.

Во-первыхъ, нельзя упускать изъ вида возможнаго переворота во взглядахъ. Какъ часто красота отвергалась сначала какъ безобразіе въ томъ, что впослѣдствіи составляго народную гордость. Во-вторыхъ, часто виноватъ не столько отдѣльный художникъ, сколько нехудожественность нашего времени. Антихудожественныя исполинскія передвижныя выставки сами по себѣ обличаютъ наше время, — онѣ не только вполнѣ естественное слѣдствіе стремленія къ сенсаціи.

И на насъ, зрителей, отчасти падаетъ отвѣтственность за такое злополучное положеніе дѣла въ искусствѣ. Надо относиться снисходительно даже къ такимъ безвкусицамъ, когда въ нихъ очевидны серьезныя художественныя или творческія качества, когда изъ художника можетъ, слѣдовательно, выйти нѣчто крупное.

Надо строго различать безвкусицу отъ безнравственности и помнить, что и въ искусствѣ часто дерзкая смѣлость представляетъ несравненно большую цѣнность, чѣмъ пріятная и расплывчатая кокетливость.

Исторія искусства снова подтверждаетъ намъ это.

Тильманъ Рименшнейдеръ изобразилъ Св. Марію Магдалину, всю, по преданію, обросшую волосами за время покаянія (рис. 21).

Мы восторгаемся статуей, — можетъ быть, потому только,

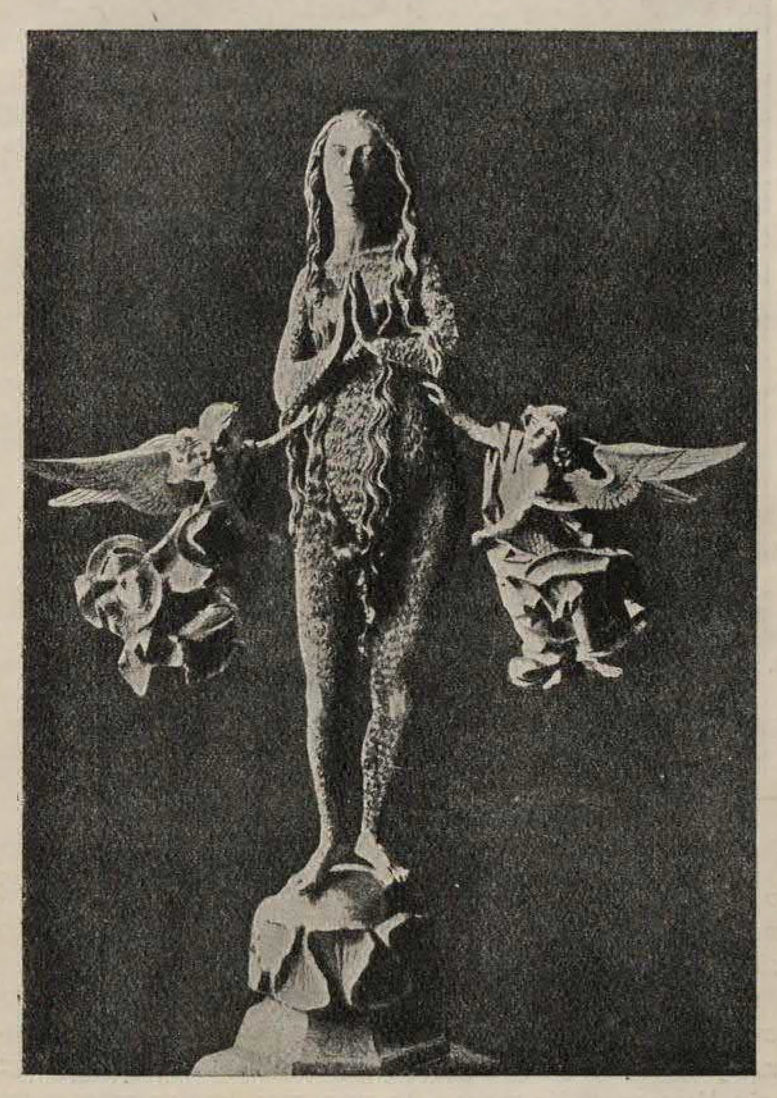


Рис. 21. Тильманъ Рименшнейдеръ. Св. Марія Магдалина, изъ алтаря приходской церкви въ Мюнстерштадтѣ, въ настоящее время въ Баварскомъ Національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ. По «Formenschatz» Гирта.



Рис. 22. Лео Путцъ. Пава („Тщеславіе").

что это предписываетъ исторія искусства, и не видимъ въ ней ничего дурного, потому что — вѣдь это изображеніе изъ Священнаго писанія.

Теперь приведемъ другой примѣръ. Лео Путцъ уже неоднократно разрабатывалъ тему тѣла и мѣха, тѣла и бѣлыхъ перьевъ. Онъ сумѣлъ бы лучше всѣхъ модернистовъ нарисовать такую Марію Магдалину. Но церковь до сихъ поръ еще не сдѣлала ему заказа. Поэтому онъ не избралъ религіознаго мотива, мотива изъ Священнаго писанія, предусмотрительно избѣгая упрека въ профанаціи. Онъ далъ сказочный образъ. Женщину полу-павлина, «Тщеславіе» (рис. 22).

Рис. 23. Микель-Анджело. «Позоръ Ноя». Фреска въ Сикстинской капеллѣ Ватикана.



Какъ историкъ, я имѣю право сравнивать эту картину съ подобными картинами всѣхъ временъ, въ особенности съ произведеніями Рембранда и съ «Маріей Магдалиной» Рименшнейдера. И, къ нашему стыду, надо признаться: картину Лео Путца мы находимъ фривольной, а передъ твореніемъ Рименшнейдера мы лицемѣрно проявляемъ религіозное чувство!

Но что пришлось бы выслушать нашему Лео Путцу, если бы онъ дѣйствительно воспользовался Маріей Магдалиной для разрѣшенія художественнаго мотива сочетанія цвѣтущаго тѣла и косматой шерсти?

Идя дальше и не желая выносить присутствія такой картины въ стѣнахъ помѣщенія, служащаго исключительно художественнымъ цѣлямъ, — какъ допускаемъ мы присутствіе нагой, обросшей волосами Магдалины въ алтарѣ церкви, возлѣ Святого-Святыхъ?

Гдѣ-нибудь тутъ есть непослѣдовательность воззрѣнія.

Развѣ случайность, что величайшіе художники такъ настойчиво воспроизводили наготу? Дѣйствительно ли они изображали наготу только мимоходомъ, когда этого требовала тема, какъ полагаетъ упомянутый въ началѣ анонимный авторъ? Можемъ ли мы вполнѣ довѣрять критику искусства и обнаженности, признающему только Тиціана и Корреджіо, «художниками немотивированной наготы»?

Мнѣ кажется, къ числу ихъ, прежде всего, надо отнести Микель-Анджело. — Но, можетъ быть, этотъ геніальный мастеръ именно способенъ напомнить намъ высокій нравственный законъ.

Давидъ Микель-Анджело совершенно нагъ. Съ точки зрѣнія исторіи, въ этомъ не было необходимости.

Конечно, если намъ отвѣтятъ: «Микель-Анджело былъ художникомъ упадка», на это нельзя возражать, такъ какъ исторія искусства могла бы его помѣстить въ началѣ академическаго упадка.

Но почему нагъ Давидъ Донателло, хотя онъ принадлежалъ къ ранней эпохѣ Возрожденія? И почему Давидъ Верроккіо такъ мало одѣтъ, что мускулатура рукъ и ногъ невольно приковываетъ наше вниманіе?

Не важнѣе ли сказать: «Всѣ они хотѣли обнаженнаго тѣла, изображая фигуру юноши-борца, плѣняясь трудностью, представлявшей невыразимую художественную прелесть». Но какая

противоположность съ нашимъ воззрѣніемъ на наготу, на божественный образъ человѣка! Нагой Давидъ — прекрасная, мужественная, мощная нагота, служила для вѣрующихъ того времени, олицетвореніемъ добродѣтели. Это установилъ ученый Брокгаузъ въ Флоренціи.

Есть ли возможность перечесть обнаженныя фигуры Микель-Анджело? Можно ли въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ дать объясненіе ихъ наготѣ?

Гдѣ только представлялся поводъ, Микель-Анджело давалъ наготу или полу-наготу. Онъ даже предпочиталъ обнаженныя фигуры одѣтымъ въ случаяхъ, никогда не виданныхъ раньше.

Онъ клалъ нагія мужскія и женскія фигуры на гробницы — вопреки всякой церковной традиціи. А между тѣмъ, именно этимъ онъ свидѣтельствовалъ о своей глубокой прочувственности и проникновенности въ ежедневныя молитвы богослуженія! Въ часословѣ олицетворяется божественная вѣчность. Вѣчность, не знающая модныхъ одеждъ.

Микель-Анджело рисуетъ даже въ дворцовой церкви самого папы картину Страшнаго Суда и отваживается изобразить здѣсь обнаженныя фигуры — почему-то весьма не понравившіяся представителямъ эпохи упадка, если угодно такъ назвать пошлыхъ академиковъ послѣ Микель-Анджело.

Но представьте себѣ изображеніе Судьи міра съ Маріей и Іоанномъ среди сильныхъ нагихъ тѣлъ.

Здѣсь, конечно, трудно было избѣжать конфликта съ церковью. Уже одинъ изъ слѣдующихъ папъ хотѣлъ уничтожить фрески. Подробности, части отдѣльныхъ фигуръ были для него важнѣе общаго духа.

Однако, до этого не дошло. Прибѣгнули къ излюбленному и у насъ средству.

Былъ призванъ художникъ — Даніель-де-Вольтерра — и ему было поручено закрыть наготу. Послѣ него усердно поработалъ еще другой панталонный художникъ.

То же самое повторилось съ трогательнымъ Христомъ Микель-Анджело въ Santa Maria Sopro-Minerva. Впослѣдствіи на статую была надѣта бронзовая набедренная повязка.

Какъ жалки, послѣ того, художественныя обозрѣнія современ-



Рис. 24. Микель-Анджело. «Грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая»



Фреска въ Сикстинской капеллѣ Ватикана.



Рис. 25. Гильберти. «Сотвореніе Евы». Рельефъ на порталѣ церкви Крещенія въ Флоренціи.

ныхъ фанатиковъ нравственности, утверждающихъ, что только мы показываемъ наготу безъ всякаго основанія.

Дворцовая капелла папы въ Ватиканѣ была бы неминуемо закрыта, если бы люди, пугающіеся всякой наготы, получили власть.

Первая картина отъ входа, на потолкѣ, изображаетъ совершенно обнаженнаго, опьянѣвшаго Ноя, насмѣхающагося надъ нимъ Хама и презрительно смотрящихъ на него Сима и Іафета (рис. 23). Развѣ эта картина не производитъ болѣе тяжелаго впечатлѣнія, чѣмъ многія современныя безобидныя изображенія наготы?— Но кто станетъ отрицать, что именно эти жесты, указывающіе на нагого старца, полны высокой художественной и духовной силы, тотъ никогда не пойметъ задачи генія въ искусствѣ, поэзіи и воспитаніи. Обличающій грѣхъ не долженъ опасаться правдиваго, жизненнаго изображенія грѣха. Тема посрамленія Ноя была неоднократно и широко использована болѣе первобытными художниками XIV и XV столѣтія, съ доступной имъ способностью воспроизведенія. Эрнстъ Штейнманъ, основательный знатокъ Сикстинской капеллы, говоритъ, что упившійся Ной былъ типичнымъ образомъ грѣха.

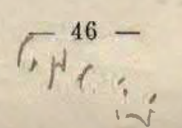
Почему, теперь, даровитый художникъ не можетъ больше изобразить эту тему въ церкви? Позоръ опьяненія, усиленный позоромъ публичнаго обнаженія — такая картина подѣйствовала бы сильнѣе, чѣмъ сладкія разсужденія о вредѣ алкоголизма.

Конечно, подобная задача подъ силу только крупному, талантливому художнику, а не угодливымъ живописцамъ, предпочитаемымъ теперь церковью.

Еще болѣе грандіозное впечатлѣніе, чѣмъ Ной Микель-Анджело, производитъ другая картина на потолкѣ этой несравненной капеллы: «Грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая» (рис. 24).

Штейнманъ говоритъ: «Должно быть у Микель-Анджело было торжественное настроеніе на душѣ, когда онъ приступалъ къ изображенію красоты первобытныхъ людей. — Никогда больше Микель-Анджело не создавалъ такой женщины, какъ эта Ева. Здѣсь, пожалуй, единственный разъ суровая натура мастера поддалась сладкому чувственному обаянію женщины».

Какъ досадно передъ такимъ произведеніемъ искусства указывать нашимъ ничего не смыслящимъ «воспитателямъ» на



значеніе въ живописи чувственныхъ образовъ тѣснаго общенія мужчины и женщины.

Пусть еще нѣкоторыя картины Возрожденія напомнятъ намъ, что Микель-Анджело, какъ живописецъ чувственности, былъ только послѣдователемъ другихъ художниковъ, превзошедшимъ ихъ силой своихъ художественныхъ образовъ, и что очень многіе великіе мастера весьма охотно изображали, имѣли право и должны были изображать наготу въ святыхъ мѣстахъ!

Какъ прославилъ женскую нагую красоту Гиберти на восточныхъ дверяхъ баптистерія во Флоренціи (рис. 25). Развѣ это дѣйствуетъ не сильнѣе разсказа библейскихъ исторій?

Справедлива хвала Микель-Анджело этимъ «Вратамъ Рая» съ ихъ благородной чувственностью.

А Джакопо делла Кверчіа изобразилъ на дверяхъ церкви св. Петронія въ Болоньѣ не только сотвореніе Евы, чудно прославивъ тѣло.

Дверь церкви св. Петронія въ Болоньѣ заслуживаетъ внимательнаго изученія (рис. 26 и 27). Сколько здѣсь обнаженностей. И здѣсь посрамленіе Ноя, прообразъ Микель-Анджело! — Мы уже знаемъ, что подобныя темы въ такомъ мѣстѣ не представляютъ ничего новаго, и намъ становится яснымъ сказанное выше. Такія изображенія дѣлались все болѣе совершенными — слѣдовательно все приближались къ истинѣ — и все-таки все болѣе идеальными.

Сколько подобныхъ произведеній найдетъ каждый, кто пожелаетъ осмотрѣть созданія живописи и ваянія эпохи Возрожденія и Барокко. Они уже не служатъ только иллюстраціями и поученіями — они, отчасти, уже самодовлѣющая цѣль. Рубенсъ брался такъ охотно за темы, изображающія нагія фигуры, потому, что по характеру своего дарованія былъ восторженнымъ поклонникомъ роскошнаго, цвѣтущаго тѣла. Благодаря художественному пристрастію къ натурализму и тѣлу, ему лучше другихъ удавались библейскіе сюжеты, напримѣръ, о Лотѣ и его дочеряхъ (рис. 28) или о цѣломудренной Сусаннѣ и двухъ старцахъ (рис. 29). Только художникъ, проникнутый упоительной красотой реальности тѣла, могъ создать такія идеальныя картины. Подобные разсказы могутъ дѣйствовать правдиво и поучительно только тогда, когда они изображаютъ тѣло.

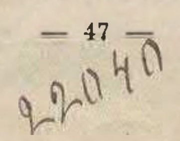




Рис. 24. Джакопо дела Кверчіа. Скульптура изъ камня на церкви Св. Петроніо въ Болоньѣ.



Рис. 27. Джакопо дела Кверчіа. «Грѣхопаденіе».
По снимку д-ра Стёдтнера. Берлинъ.

Послѣ Микель-Анджело меньше всѣхъ заботился объ оправданіи наготы Лука Синьорелли. Его «Воскресеніе изъ мертвыхъ» въ соборѣ Орвіетто ясно доказываетъ, что художникъ болѣе старался блеснуть изображеніемъ нагихъ тѣлъ, чѣмъ буквальностью передачи библейскихъ преданій. Подобно Микель-Анджело, онъ не можетъ отказать себѣ въ удовольствіи нарисовать нагія фигуры, хотя бы на заднемъ планѣ картины «Св. Семейства».

Но мнѣ неизвѣстно, чтобы какое-нибудь изъ этихъ произведеній, въ особенности какой-нибудь изъ порталовъ съ соблазнительно прекрасными фигурами Адама и Евы, подвергались хотя временному удаленію. Ни въ одномъ изъ зрителей той эпохи картины не вызывали возмущенія.

Даже знаменитыя среднія двери главнаго собора всего католическаго міра не удалены до сихъ поръ, а, между тѣмъ, онѣ покрыты нагими и полу-нагими миѳологическими изображеніями, до извѣстной степени смущающими — въ такомъ мѣстѣ — и не особенно щепетильную душу. Филаретъ окружилъ главныя картины большимъ ободкомъ и включилъ въ этотъ ободокъ не картины изъ св. писанія, но языческія аллегоріи; здѣсь мы видимъ совершенно не библейскія сцены овидіевскихъ превращеній. Хотя онѣ небольшого размѣра, но изображеніе, напр., Леды съ лебедемъ производитъ въ такомѣ мѣстѣ очень странное впечатлѣніе.

Развѣ теперь потерпѣли бы что-либо похожее на церковномъ порталѣ? И хотя папа Евгеній не одобрялъ такихъ картинъ, все же онъ почиталъ произведенія художника, выставляя ихъ напоказъ.

Для подобныхъ картинъ, какими Филаретъ украсилъ двери собора св. Петра, конечно, трудно найти оправданіе. Но какіе возникли бы конфликты, если бы теперь какому-нибудь художнику вздумалось разрисовать церковный порталъ на подобіе баптистерія Флоренціи или портала Веронскаго собора и т. д.

Не служитъ ли это поразительной иллюстраціей наступившей съ тѣхъ поръ рѣзкой перемѣны воззрѣній?

Я не знаю ни одного церковнаго портала, созданнаго въ наше время и изображавшаго бы рай съ нагими фигурами; я видѣлъ вездѣ только церковныя аллегоріи или лица изъ Священнаго писанія.

Какъ будто воспоминаніе о прекрасной невинности оскорбляло наше чувство стыдливости.

Конечно, тому, кто помнитъ, съ какимъ смущеніемъ было, напр., принято «распятіе» Клингера на простую художественную выставку, покажется совершенно недопустимымъ, чтобы церковь могла принять обнаженнаго Христа или Страшный Судъ со множествомъ нагихъ фигуръ, какъ у Микель-Анджело.

Но мы должны помнить, что не только Страшный Судъ Микель-Анджело подвергался изъ-за наготы нападкамъ и посягательствамъ.

Напр., іезуиты на хотѣли допустить выставленія «Страшнаго Суда» Рубенса, заказаннаго для главнаго алтаря іезуитской церкви въ Нейбургѣ и находящагося теперь въ Пинакотекѣ Мюнхена. Кто возмущается обнаженностями современныхъ художниковъ, пусть взглянетъ на «Страшный Судъ» Рубенса (рис. 30), или пусть перейдетъ отъ Рубенса къ нашей слабоватой церковной живописи и спроситъ себя, какая картина больше захватываетъ — производитъ болѣе сильное моральное впечатлѣніе?

И Павелъ Веронезъ испыталъ затрудненія изъ-за трапезы апостоловъ. Ему пришлось предстать передъ судомъ инквизиціи въ Венеціи. Онъ оправдывался — какъ гласитъ процессъ — ссылкой на «Страшный Судъ» Микель-Анджело.

Но судья возразилъ: «Развѣ вы не знаете, что при изображеніи Страшнаго Суда, гдѣ всѣ предстанутъ безъ одеждъ, незачѣмъ ихъ и рисовать? — Что въ этихъ фигурахъ не внушено Св. Духомъ»?

Къ заурядному возраженію присоединяется тонкое художественное сужденіе. — Но и для этого судьи было слишкомъ трудно вынести справедливый приговоръ. Онъ чувствовалъ, что произведеніе Микель-Анджело внушено Св. Духомъ — и не воспринималъ художественнаго благородства произведенія Павла Веронеза. Причина тому простая: судить современное, слѣдовательно непривычное, труднѣе, чѣмъ старое, къ чему насъ пріучило время.

Кстати, скажемъ нашему нехудожественному времени нѣсколько словъ о «мотивировкѣ».

Мы говоримъ очень много о мотивахъ художника и по большей части подразумѣваемъ подъ этимъ сюжетъ, пріемы и т.д. имъ избранные.

Но развѣ этимъ мотивируется его картина?

Развѣ мотивъ не вызывается побужденіемъ — и развѣ внутреннее побужденіе, заставляющее художника остановить свой



Рис. 28. П. П. Рубенсъ. «Лотъ и его дочери». Гравюра В. Лею.

выборъ на извѣстной трактовкѣ, на извѣстной темѣ, не составляетъ главнаго? Развѣ это не должно быть принято въ соображеніе смотрящимъ картину?

Развѣ художникъ не дѣлаетъ всего, развѣ ему не приходится все создавать proprio motu, т. е. такъ, какъ ему представляется наилучшимъ по чувству, по внутреннему убѣжденію?

Мы все толкуемъ объ огражденіи чувства стыдливости толпы; — о стыдливости художника предъ лицомъ его совѣсти мы не думаемъ.

Это — печальное явленіе времени.

Чѣмъ выше человѣкъ, тѣмъ чувствительнѣе у него совѣсть. — Но именно отъ великихъ людей, дѣйствительныхъ творцовъ, мы требуемъ, чтобы они творили противъ своей совѣсти и приноравливались къ misera plebs.

Но вѣдь это то же самое, что заставлять мыслителя и творца спрашивать совѣта у перваго встрѣчнаго. Во всякомъ случаѣ, такое обереганіе низшихъ слоевъ (досадное преувеличеніе нашихъ соціальныхъ теорій облагодѣтельствованія народа) служитъ опаснымъ признакомъ отсутствія почитанія величія и красоты, проистекающихъ только изъ безмѣрной добросовѣстности художника.

Когда великое произведеніе даровитаго художника называютъ «безнравственнымъ» только потому, что вторичные половые признаки человѣка не прикрыты или недостаточно прикрыты — а какъ часто это случается именно теперь (стоитъ вспомнить Бёклина, Маро, Клингера, Гильдебранда, Фолькмана, Штука), то не приходится ли художнику краснѣть за обвинителя, за незрѣлость и безстыдство обвиненія?

Часто достаточно было бы нѣсколькихъ минутъ размышленія, чтобы убѣдиться, что во многихъ случаяхъ одѣтая или полуодѣтая фигура съ художественной точки зрѣнія непремѣнно производила бы неблагопріятное впечатлѣніе.

Представьте себѣ Адама на фрескѣ Микель-Анджело Сикстинской капеллы, въ его позѣ, облаченнымъ въ одежды. Представьте себѣ одну изъ лежащихъ фигуръ на гробницахъ Медичи одѣтой! Развѣ не померкъ бы весь великій духъ сильнаго внутренняго подъема?



Рис. 29. «Susanne avec les vieillards». Гравюра по оригинальному рисунку Рубенса изъ собранія князя Голицына, полномочнаго русскаго министра при Императорскомъ и Королевскомъ дворѣ. Рубенсъ. «Сусанна и старики». Гравюра Маркса.



Рис. 30. П. П. Рубенсъ. Фрагментъ изъ «Страшнаго суда». Мюнхенъ.



Рис. 31. Родэнъ. «Старуха».

Рис. 32. Тиціанъ. Венера изъ Урбино. Флоренція.

Рис. 33. Гойя. «Обнаженная».

Рис. 34. Веласкецъ. „Венера и Купидонъ“. Лондонъ.

Рис. 35. Манэ. „Олимпія“. Лувръ.



Рис. 36. Гойя. „Поцѣлуй“.



Рис. 37. Вилли Гейгеръ. «Поцѣлуй».



Рис. 38. Гойя. «Они борятся». Изъ «Ужасовъ войны».

Углубимся же въ произведенія Микель-Анджело, Рубенса или Родэна, чтобы почувствовать, какъ нравственно-художественная необходимость заставляетъ художника прибѣгать къ изображенію наготы (рис. «Старуха» Родэна).

И раньше, чѣмъ выступать лже-судьямъ нравственности и высказывать свои несостоятельныя воззрѣнія, постараемся чисто-логически прослѣдить за художникомъ, — почему онъ долженъ былъ отказаться отъ одежды въ данномъ случаѣ — хотя бы всѣ фоліанты исторіи доказывали ея внѣшнюю «обоснованность».

Только проникнувшись такимъ сознаніемъ, мы можемъ надѣяться достигнуть высшей нравственности.

А пока, многія неудачныя мѣропріятія противъ твореній великихъ художниковъ не льстятъ нашему народному сознанію. Въ нихъ мало уваженія къ великому духу — и много слабой заботливости о черни.

Великій художникъ чувствуетъ, что его долгъ дать наивысшее проявленіе своему дарованію. Это его нравственность, все облагораживающая и заслуживающая уваженія, какъ все благородное.

Лежащія обнаженныя «Афродиты» Тиціана и Веласкеца, Гойи (рис. 32, 33, 34 и 35) и Манэ, созданныя въ сознательномъ соревнованіи, свидѣтельствуютъ о величайшемъ художественномъ состязаніи. Сравненіе различныхъ чувствъ, отражающихся на лицѣ Афродитъ, служитъ тоже для насъ серьезнымъ знаменіемъ: даже соблазнительный, манящій взглядъ не можетъ сдѣлать проститутку Гойи безнравственной.

И если Вилли Гейгеръ (рис. 37) изображаетъ поцѣлуй въ одномъ видѣ, а Гойя въ другомъ (рис. 36), — конечно, эти картины непригодны для школьной хрестоматіи, — то можно ли отрицать высокое значеніе такой проблемы изображенія? Проблемы, на которую могутъ и должны рѣшаться только великіе художники, такъ какъ изученіе этой гаммы аффектовъ отъ довѣрчиваго влеченія до грубой страсти или отвратительнаго чувственнаго порыва, изображеннаго Гойей, требуетъ большого дарованія. Подобные упреки можно разсматривать только съ художественной точки зрѣнія, и, безъ сомнѣнія, именно здѣсь наиболѣе опытные знатоки искусства не поскупятся на строгую критику и первые осудятъ такую картину, если не увидятъ въ ней художественныхъ достоинствъ.

Разсмотримъ еще нѣсколько картинъ съ этой точки величайшей и плодотворнѣйшей нравственности, истекающей изъ духовнаго обязательства художника дать наивысшее проявленіе своего дарованія.

«Сусанна въ купальнѣ» — чудное произведеніе Тинторето въ придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ (рис. 39).

Безнравственная исторія сама по себѣ, по значенію же — торжество цѣломудрія. Чудное женское тѣло въ паркѣ. Постепенно за цвѣтной изгородью глазъ различаетъ двухъ похотливыхъ стариковъ. Чувствуется, какъ они подкрадываются, готовясь напасть. Цѣломудріе и похоть — въ удивительномъ взаимодѣйствіи.

И все-таки мнѣ кажется, что Тинторето привелъ двухъ старцевъ только для того, чтобы указать намъ на свое твореніе, на это прелестное тѣло, полное благороднаго самосознанія, полное жизни и тепла, красокъ и свѣта.

Надо вѣрить въ нравственную силу такого искусства — на нее надо указывать. И если дѣйствительно юноша купитъ такую картину изъ здоровой чувственности — ея дѣйствіе можно только сравнить съ талисманомъ, охраняющимъ отъ пошлости.

Художественному творчеству Тинторенто родственно творчество Лео Путца, современнаго художника, подвергающагося строгимъ художественнымъ нападкамъ и осужденію. Онъ нарисовалъ «Садъ чудесъ» (рис. 40). Картину отказались принять на многія художественныя выставки! Ее обвинили въ безнравственности.

Что здѣсь болѣе досадно, художественная слѣпота или непослѣдовательность?

Другой художникъ, старый Лука Кранахъ, нарисовалъ «Источникъ молодости», вѣроятно, для зáмка своего благочестиваго государя. Картины такого «легкаго содержанія» очень нравились. А мастера, ихъ писавшіе, пользовались почетомъ, какъ художники церкви.

Развѣ подробное сравненіе обѣихъ картинъ не заставило бы оцѣнить художественное творчество Путца выше Кранаха?

И если случайно современный художникъ дастъ сцену изъ жизни Св. Іоанна Златоуста въ томъ видѣ, какъ ее изобразилъ Л. Кранахъ — мы, конечно, возмутимся паденіемъ современной нравственности (рис. 33).

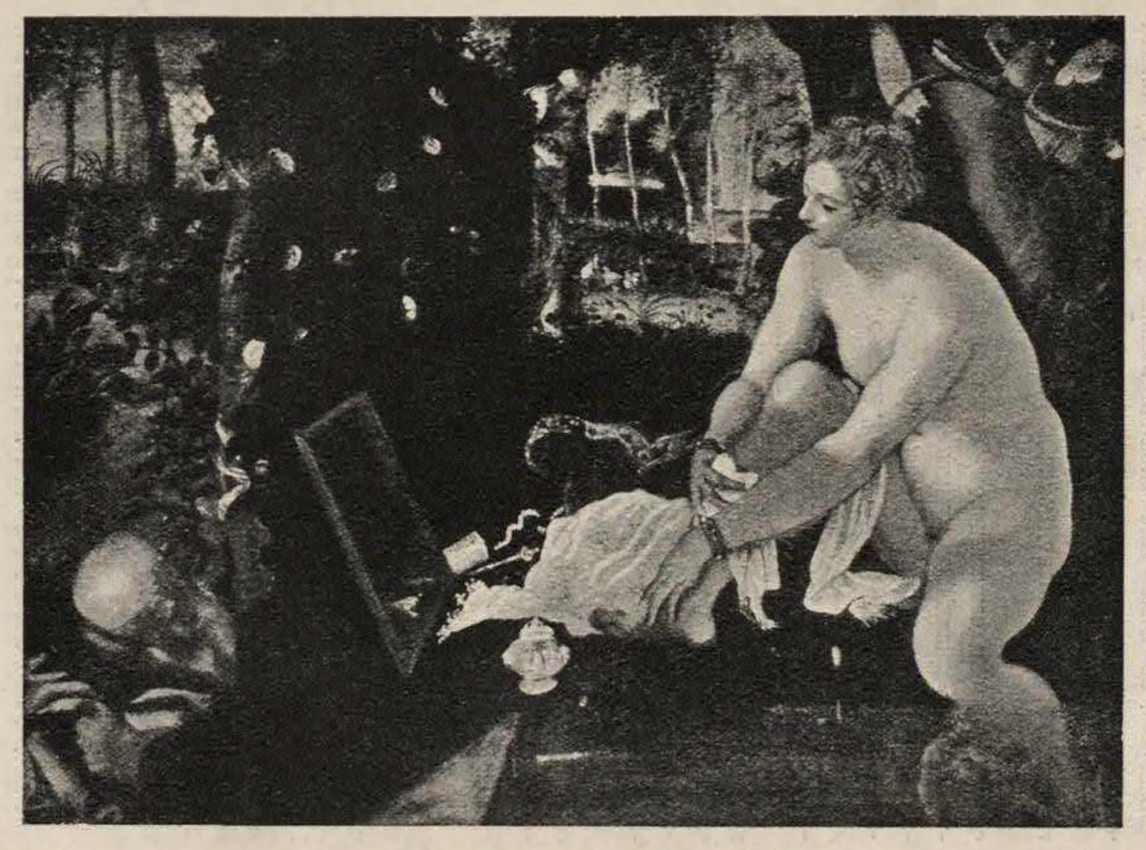


Рис. 39. Тинторетто. «Сусанна въ купальнѣ».



Рис. 40. Лео Путцъ. «Садъ чудесъ».



Рис. 41. Лука Кранахъ. «Св. Іоаннъ Златоустъ». Гравюра на мѣди.

Только вглядывайтесь вездѣ повнимательнѣе — въ особенности въ старыхъ католическихъ и протестантскихъ церквахъ!

Можно назвать безвкусной плафонную живопись Тіеполо: «Возвеличеніе Св. Терезы», гдѣ сквозь развѣвающіяся одежды взоръ проникаетъ почти до самаго тѣла. Но какъ много потеряла бы церковь, если бы выступила противъ господствующаго стремленія живописи къ декоративности! Какое сильное вліяніе она имѣла на человѣчество, благодаря художественному пониманію!

Можетъ ли быть для художника безнравственностью восхваленіе Господа, святыхъ и небеснаго воинства въ томъ видѣ, въ какомъ то представляетъ вѣра художника?

Къ сожалѣнію, даже современные историки искусства высказались противъ этого. Что можно прибавить къ тому, что одинъ изъ нихъ серьезно полагаетъ, будто подобныя изображенія небеснаго рая, въ своей безпорядочности не соотвѣтствуютъ — не помню буквальнаго выраженія — дѣйствительности. Вытянутыя въ струнку небесныя процессіи и небесные ландшафты Орканье и Фіезоле гораздо болѣе соотвѣтствуютъ религіозному представленію.

Такимъ образомъ, и для изображенія неба вѣчной, т.-е. вѣчно юной, церкви допускается только одна эстетическая схема!

Именно такія предписанія опасны теперь съ нравственной точки зрѣнія. Принужденіе къ подражанію совершенно иному интеллекту, иному чувствованію не можетъ вызвать у художника дѣйствительно искренняго настроенія.

Красота и нравственность; безобразіе и безнравственность.

Постоянно мы слышимъ: «Задача искусства — красота».

Да! — Но что такое красота? Гдѣ прекращается красота, гдѣ она начинается? И кто можетъ провести опредѣленную разграничительную черту между тѣмъ, что нравственно и что безнравственно, такъ, чтобы уже не возникало больше вопросовъ и пререканій?

Можетъ быть, мы бы могли сказать, что̀ въ искусствѣ безнравственно, если бы знали, что̀ красиво.

Это, конечно, слѣдуетъ понимать не въ томъ смыслѣ, какъ читаемъ въ руководствахъ: «Рисуй такъ-то, и это будетъ прекрасно; а если будешь компановать иначе, то это — некрасиво. Если ты будешь изображать обнаженныя тѣла вотъ такъ, то это будетъ нравственно, иначе — получится безнравственное».

Историческая эстетика скажетъ на это кротко: «Это не выдерживаетъ критики. Довольно у насъ самыхъ наглядныхъ предписаній красоты. Дюреръ и многіе другіе великіе и малые мастера составили канонъ красоты».

Каноническія предписанія великихъ мастеровъ остаются для насъ навѣки цѣнными, какъ документы самооправданія, но въ качествѣ учебнаго руководства они всегда бывали очень недостаточны.

Прослѣдимъ, однако, идею того, что предписывается художникамъ считать красотой, или, что то же, нравственностью. На какіе нелѣпые пути мы можемъ попасть.

Можно бы предписывать объемъ тѣла: что переходитъ за извѣстную мѣру — некрасиво и ненравственно. Можно бы назвать груди, превосходящія извѣстный объемъ относительно общей величины тѣла — безнравственными. — Но какъ, при такой

оцѣнкѣ, легко было бы отдѣлаться многимъ, изображающимъ именно извращенныя явленія.

Конечно, для художника существуетъ граница прекраснаго — и именно тамъ и не иначе, гдѣ прекращается искусство. Совсѣмъ другое — сочиненія, стремящіяся объяснить намъ идеалы красоты, бывшіе въ модѣ въ опредѣленную эпоху, какъ, напримѣръ, разсужденія Фиренцуолы о красотѣ дамы и т. д. Нельзя отрицать, что намъ приходится встрѣчаться со многими нагими и полунагими изображеніями, изобличающими полное отсутствіе вкуса. Но и здѣсь мы слишкомъ необдуманны, слишкомъ склонны къ поспѣшнымъ заключеніямъ, слишкомъ забывчивы и непослѣдовательны въ своихъ сужденіяхъ.

Принято, напримѣръ, восхищаться Tugendbrunnen'омъ («Фонтаномъ добродѣтели») Вурцельбауера на одной изъ улицъ Нюренберга, какъ произведеніемъ древняго искусства (рис. 42). Но не прямое ли это безвкусіе, даже грубость, вставлять въ сосцы женскихъ грудей трубы, изъ которыхъ постоянно льется вода?

Сравнимъ съ этимъ фонтаномъ и старинными готическими фонтанами современныя произведенія, уже осужденныя за безвкусіе, и, навѣрное, за безнравственность, какъ, напримѣръ, «Похищеніе женщинъ» Ловисъ Коринта (рис. 43). Коринта, конечно, нельзя назвать изящнымъ, но художественное искусство, безъ сомнѣнія на-лицо. И какъ часто многое незаурядное при первомъ появленіи называлось безобразнымъ, пока потомъ не возвеличивалось. — Домье рисовалъ народъ со всей его силой и жадностью. Не долженъ ли онъ былъ изображать его въ «изящно-салонномъ» вкусѣ? (рис. 44).— Грубое должно проявлятся грубо, звѣрское—звѣрски, сила — сильно. — Геніальность Мантеньи видна и въ его «Шествіи вакханокъ» при всемъ грубо-животномъ выраженіи ихъ наслажденія (рис. 45). А кто можетъ оживить великіе миѳы природы какъ не художникъ, видящій, подобно Рембрандту, въ сильнѣйшихъ жизненныхъ импульсахъ чудесныя, таинственныя силы (рис. 46).

Найдется ли хотя одинъ великій художникъ, который составилъ бы исключеніе?

Слѣдовательно, о картинѣ Штука «Кентавры» (рис. 47) нечего и словъ терять. Это созданіе, проникнутое сильной естественной жизнерадостностью. Кто не признаетъ его, тотъ пусть не говоритъ

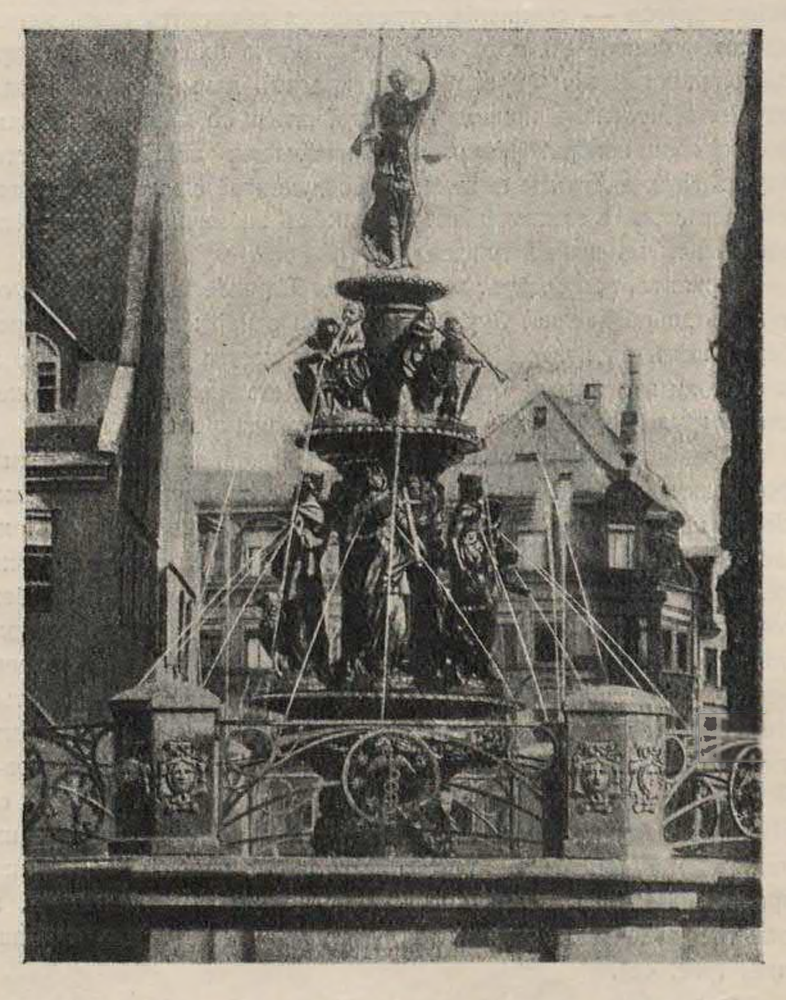


Рис. 42. „Фонтанъ добродѣтели“ въ Нюренбергѣ.



Рис. 43. Ловисъ Коринтъ. «Похищеніе женщинъ».



Рис. 44. Домье. «Супъ».



Рис. 45. Мантенья. «Шествіе вакханокъ». Гравюра.



Рис. 46. Рембрандтъ. «Юпитеръ и Антіопа». Свободное подражаніе картинѣ Корреджіо. Офортъ.



Рис. 47. Штукъ. «Кентавры». Фотографія.

о глубокомъ содержаніи древнихъ миѳовъ и сѣверныхъ сказокъ. — И если Клингеръ въ своемъ циклѣ «О смерти» изображаетъ великое «А все же!», какъ оплотъ человѣчества противъ всякаго элементарнаго стѣсненія, то выборъ большого, сильнаго, обнаженнаго человѣка, повидимому, принадлежащаго нашей короткой эпохѣ, сдѣланъ очень удачно: именно эта фигура воплощаетъ наше стремленіе и нашу невыразимую связь со всѣми явленіями міра съ самаго начала.

Впрочемъ, замѣтимъ здѣсь мимоходомъ, что и у очень большихъ художниковъ есть вещи, которыхъ никто не пожелалъ бы показать народу. Это уже чисто-эротическія произведенія, и мы не станемъ касаться ихъ въ нашемъ разборѣ.

Напротивъ, весьма важенъ вопросъ, не можетъ ли быть очень безобразныхъ произведеній, таящихъ въ себѣ великую нравственную силу?

Указаніе на нѣсколько такихъ вещей можетъ служить быстрымъ отвѣтомъ на этотъ вопросъ.

Рисунокъ Фелисіена Ропса на заглавной страницѣ «Vice suprême» Пеладана безобразенъ, даже отвратителенъ.

Скелетъ во фракѣ показываетъ въ открытомъ гробу скелетъ проститутки въ ея пышныхъ шелковыхъ юбкахъ. Груди искусственныя. Она еще играетъ вѣеромъ.

Точно такъ же безобразенъ и полонъ горькаго моральнаго смысла рисунокъ Ропса къ «Mors syphilitica». Это *Memento mori*, взывающее къ прожигающему жизнь міру (рис. 48).

Здѣсь уже, дѣйствительно, случай, стоящій на границѣ возможнаго.

Все изображеніе безвкусно. Но это не лишаетъ идею остроумія. Заурядному мазилкѣ не пришло бы ничего подобнаго въ голову... и не нашлось бы у него такой силы выраженія.

Именно въ такомъ случаѣ художественной комиссіи трудно было бы притти къ согласному сужденію, потому что некрасивое изображеніе дѣйствуетъ слишкомъ догматично-аллегорически. Но, несмотря на то, моральное значеніе, моральный мотивъ изображенія должны бы доставить ему оправданіе, даже одобреніе.

Безобразна ли или красива вещь — это еще не даетъ критерія для опредѣленія ея нравственности или безнравственности.

Съ другой стороны, напримѣръ, картину Потера «Купанье» (рис. 49) скорѣе можно бы назвать — конечно, сравнительно — подозрительной съ моральной точки зрѣнія.

Но намъ она можетъ сказать еще кое-что другое.

Дежурный «шуцманъ», представляющій въ небольшихъ мѣстечкахъ высшую инстанцію въ оцѣнкѣ художественныхъ произведеній, навѣрное удалилъ бы эту картину изъ витрины художественнаго магазина.

Но высшій полицейскій чиновникъ, уже нѣсколько художественно образованный, посовѣтовалъ бы этого не дѣлать, потому уже, что у него зародилось бы сомнѣніе. Оригиналъ составляетъ собственность германскаго императора.

Это примѣръ часто повторяющихся случаевъ, характеризую-

щихъ сужденіе о подобныхъ картинахъ. Рѣшающимъ является мѣстонахожденіе картины, а затѣмъ уже слѣдуютъ другіе вопросы. Мы еще вернемся къ этому въ концѣ книги.

Упомянутая картина Ропса, представляющая скелетъ проститутки, произвела бы наибольшее впечатлѣніе, если бы ее можно было показать въ притонѣ порока — игорномъ или публичномъ домѣ. Она произвела бы тамъ такое впечатлѣніе, что всѣ обратились бы въ бѣгство.

Основываясь на практикѣ американскихъ церквей, я допускаю, что американскому проповѣднику могло бы притти въ голову показать подобную картину въ церкви для подкрѣпленія своей проповѣди.

Многихъ одна только такая мысль можетъ привести въ негодованіе.

А почему?

Оглянувшись на далекое прошлое, мы увидали бы въ подобныхъ картинахъ лишь модернизацію новѣйшими художниками стариннаго проповѣдническаго пріема — подкрѣпленія нравственнаго ученія картинами!

Какими красками именно геніальные проповѣдники изображали порокъ?!

Ихъ рецептъ старинный: «Изображай діавола — но изображай также при этомъ и сладострастіе».

И не только ораторское искусство, но и живопись и скульптура въ средневѣковыхъ церквахъ охотно прибѣгали къ такимъ средствамъ, которыя мы теперь отвергаемъ слишкомъ поспѣшно, какъ черезчуръ «американскія».

Стоитъ вспомнить пляску смерти, чисто чувственные фризы страшнаго суда въ средневѣковыхъ соборахъ. Рельефовъ «Страшнаго суда», подобныхъ рельефу собора въ Буржѣ (рис. 50), не мало. Въ своемъ смѣломъ пристрастіи къ тѣлу, къ проявленію всего земного, они являются предшественниками Рубенса и новѣйшихъ художниковъ и оправданіемъ имъ.

Какъ великолѣпна группа «Легкомысленныхъ» въ «Торжествѣ смерти» на Кампо-Санто Пизы или въ испанской часовнѣ Санта-Марія Новелла въ Флоренціи. И сколько намъ извѣстно прекрасныхъ статуэтокъ, характеризующихъ смерть и грѣхъ, какъ олицетвореніе бренности или наслажденія. Какъ изящна эта красивая.



Рис. 48. Фелисіенъ Ропсъ. «Mors syphilitica».



Рис. 49. Потеръ. «Купанье». Съ фотографіи въ «Gemälde alter Meister». Собств. герм. Импер.



Рис. 50. Рельефъ на главномъ порталѣ собора въ Буржѣ. «По Klassischer Skulpturschatz» Ребера.

изысканно-причесанная подвижная женская фигурка, очевидно воплощающая соблазнительныя манеры своего времени (рис. 51 и 52).

Какъ очаровательна, съ одной стороны, и какъ отталкивающа—съ другой, группа «Бренности» изъ трехъ фигуръ въ Вѣнѣ (рис. 53 и 54). Правда, въ этихъ проповѣдяхъ нравственности больше вкуса, чѣмъ у Ропса.

Но при болѣе внимательномъ изслѣдованіи мы находимъ въ рукописяхъ и большихъ художественныхъ произведеніяхъ нашихъ соборовъ вещи, стоящія весьма близко къ «крайнему безвкусію современнаго художника въ родѣ Ропса», и по идеѣ вполнѣ тождественныя его аллегоріи.

Предшественникомъ Ропса по рѣзкости въ выраженіи наставленія можно считать Г. С. Бехама въ его «Адамѣ и Евы у древа познанія», со смертью на деревѣ (рис. 55), а также статую «Міра» на церкви Себальдуса въ Норенбергѣ. Сложныя представленія трудно передать безъ художественныхъ вольностей.



Рис. 51. Смерть и дѣвушка. Статуэтка изъ слоновой кости въ Мюнхенскомъ національномъ музеѣ. По «Formenschatz» Гирта.



Рис. 52. Тоже. Сзади.



Рис. 53. Аллегорія бренности. По воспроизведенію Шлоссера въ книгѣ: «Избранные предметы коллекціи Императорской фамиліи».



Рис. 54. Аллегорія бренности. По воспроизведенію въ книгѣ Шлоссера: «Избранные предметы художественнаго собранія Императорской фамиліи».

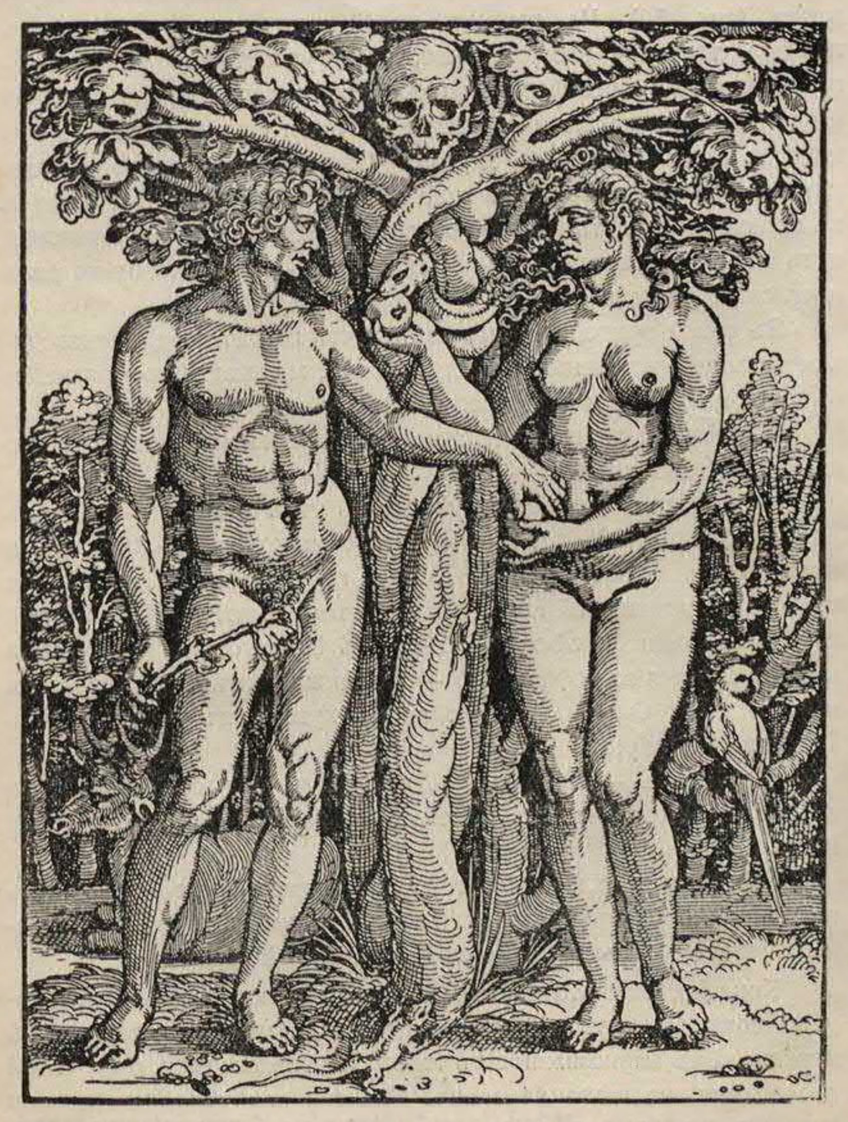


Рис. 55. Х. С. Бехамъ «Адамъ и Ева у древа познанія». Гравюра на деревѣ.

Не мѣшаетъ также сравнить въ этомъ отношеніи съ произведеніемъ Ропса рисунокъ Леонардо да-Винчи «Наслажденіе и страданіе» (рис. 56). На слабыхъ людей этотъ рисунокъ можетъ повліять такъ же развращающе, какъ упомянутыя выше аллегоріи. Леонардо такъ формулировалъ свой взглядъ на эту двойную фигуру. «Наслажденіе и страданіе — части одного тѣла. Одного никогда не быаветъ безъ другого. Они срослись спинами, такъ какъ не хотятъ смотрѣть въ лицо одно другому. Если ты гонишься за наслажденіемъ, то знай, что за нимъ идетъ кто-то, усыпающій путь терніями (раскаянія)». — Леонардо да-Винчи нѣсколько разъ касался подобныхъ аллегорій.

Въ самой природѣ вещи кроется, что впечатлѣніе, производимое такими чувственными изображеніями, вызывающими сравненіе, бываетъ непріятно и часто нехудожественно.

Религіозная аллегорія должна быть выполнена художественно сильно и безпощадно.

Очень интересный художникъ въ этой области — Диркъ Коорхнертъ (+ 1590 г.), гравюру на мѣди котораго «Христосъ и Истина» показываетъ рис. 57. Эта гравюра даетъ прекрасное понятіе о примитивной свободѣ и самостоятельности. Коорхнертъ, авторъ знаменитой пѣсни «Вильгельмъ Нассаускій», и перомъ и кистью боролся за реформацію — но также противъ иконоборства и православія. Онъ значителенъ и какъ художникъ — онъ учитель Гендрика Гольціуса.

И во всемъ — какъ поэтъ, мыслитель и художникъ — онъ слѣдуетъ исключительно своему внутреннему голосу, своему ingenium.

Поэтому, прежде, чѣмъ осуждать современныхъ, свободныхъ алегориковъ, слѣдуетъ вспомнить о художникахъ правды близкихъ творцу «Христа, ведомаго обнаженной Правдой».

Конечно, еще рѣзче было изображеніе подобныхъ моральноустрашающихъ аллегорій, изваянное изъ камня и поставленное въ церкви, чѣмъ нарисованное въ книгѣ, и попадавшееся, само собой разумѣется, на глаза не всѣмъ. Скелеты или тѣла, изъѣденныя червями, подобныя «Міру», встрѣчаются на безчисленныхъ гробницахъ. Слѣдуетъ упомянуть также о совершенно обнаженныхъ красивыхъ женскихъ фигурахъ, — не аллегоріяхъ и не воплощеніяхъ грѣховной бренности. Напримѣръ, въ притворѣ Фрейбруг-

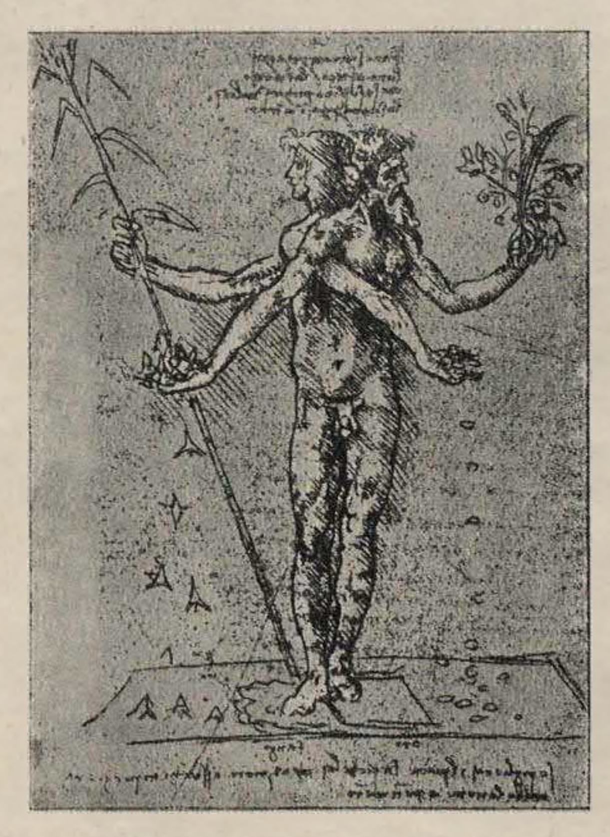


Рис. 56. Леонардо да Винчи. «Наслажденіе и Страданіе». (Рисунокъ).



Рис 57. Дикъ Коорнхертъ. Христосъ и истина. (Гравюра).



Рис. 58. «Рыцарь и сладострастіе». Скульптура въ притворѣ Мюнстерскаго собора, съ рисунка изъ «Unser lieben Frauen Münsters».



Рис. 59. Гисъ. «Споръ».

скаго собора въ Базелѣ есть подобная обнаженная фигура въ весьма почтенномъ обществѣ (рис. 58). Это изображеніе франконскаго рыцаря, слишкомъ преданнаго при жизни любви и міру. Рядомъ стоитъ «Міръ» (по-нѣмецки Welt — женскаго рода) въ образѣ женщины, вся одежда которой состоитъ лишь изъ козьей шкуры.

Если же церковь, имѣя сознательное нравственное намѣреніе, одобряла подобныя вещи, то, что можетъ побудить насъ относиться отрицательно къ картинамъ и сатирамъ на эротическое наслажденіе и безнравственность, подобнымъ созданнымъ Вилли Гейгеромъ или Кюбеномъ и попадающимся въ «Simplicissimus» или «Jungend»?

Не зависитъ ли это въ сущности отъ нашей забывчивости?

Виною наша забывчивость, если рисунки, подобные Гису, считаются несогласными съ нравственностью. Гисъ рисуетъ жизнь современной проститутки (рис. 59). Нравственному человѣку подобная женщина покажется противной. Знатокъ же искусства восхитится даромъ художественной воспріимчивости. По содер-

жанію вещь остается нравоучительной, для чего со стороны художника не требовалось преднамѣренности.

Съ этимъ многіе не согласятся — именно тѣ, кто страдаетъ неспособностью къ сравненію.

Нравоучительность Гогарта признана (рис. 60 и 61). Для меня это непонятно, если не допускать упомянутыхъ новѣйшихъ художниковъ или объявлять безнравственной острую сатиру Гойи на мудрость всѣхъ матерей проститутокъ: «Чулокъ долженъ облегать ногу» (рис. 62).

Чѣмъ пріятнѣе сами по себѣ изображаются безнравственныя сцены, тѣмъ безнравственнѣе можетъ быть ихъ вліяніе. Стоитъ сравнить изящное «Искушеніе Іосифа» Наттье (рис. 63) съ подобными же сюжетами въ болѣе грубой или пріятной трактовкѣ.

Когда Утамаро, великій японскій художникъ, изображаетъ великолѣпный выѣздъ проститутки (рис. 64), оскорбляя лишь психической грубостью, то безъ сомнѣнія, его картина можетъ дѣйствовать соблазнительно скорѣе, чѣмъ картины Гойи, Гиса или Гогарта.

Подобныя картины изъ верховъ полусвѣта чаще всего встрѣчаются на страницахъ нашихъ семейныхъ журналовъ. На такихъ иллюстраціяхъ все большею частью прилично, такъ какъ наготы почти не видно. А если и видно, то не больше, чѣмъ на любомъ парадномъ балу.

Гравюры на деревѣ Утамаро можно бы назвать безнравственными только по содержанію, если бы высоко-художественное выполненіе не служило защитой произведенію.

Если же къ картинѣ еще приложенъ объяснительный текстъ — какъ то принято въ большинствѣ семейныхъ журналовъ — то легко себѣ представить, въ какой степени отъ описанія или даже отъ подписи картины зависитъ ея нравственное или безнравственное вліяніе.

Даже симпатичный портретъ миссъ Китти Фишеръ (рис. 65) принадлежитъ къ числу такихъ картинъ. Находись подъ ней подпись: «Знаменитая проститутка своего времени», — она получила бы иное значеніе.

Подобныя картины очень часто встрѣчаются въ нашихъ журналахъ, и онѣ большею частью безнравственны, потому что лишены художественнаго значенія и потому что любятъ изображать



Рис. 60. Гогартъ. Изъ цикла: «Дорога распутницы».



Рис. 61. Гогартъ. «Утро». Изъ цикла «Времена дня».



Рис. 62. «Чулокъ долженъ быть туго натянутъ». (Офортъ)



Рис. 63. Ж. Натье. «Іосифъ и жена Пентефрія».

Рис. 64. Утамаро. «Выѣздъ куртизанки». Цвѣтная рѣзьба на деревѣ. Королевское собраніе гравюръ въ Мюнхенѣ.

безнравственныя сцены прожиганія жизни, не вкладывая въ нихъ ни художественной, ни моральной силы.

Художественная сила — рѣшающая. «Нана» Манэ (рис. 66) не годится для семейнаго журнала, но сила художественнаго дарованія вполнѣ защищаетъ картину отъ упрека въ безнравственности. Подобное образцовое произведеніе быстро убѣждаетъ, что безстыдство въ произведеніи и истинное художество далеки другъ отъ друга.

Но и относительно этого не лишнее прибавить нѣсколько практическихъ замѣчаній въ концѣ. Съ другой стороны не всегда легко установить художественное качество произведенія, и поэтому спорные случаи неминуемы.

Теперь перейдемъ къ картинамъ игриваго содержанія.

Мастерское произведеніе Фрагонара напоминаетъ намъ о цѣломъ рядѣ «галантныхъ» гравюръ XVIII вѣка, изящныхъ, очень высоко стоящихъ въ техническомъ отношеніи и справедливо оцѣниваемыхъ теперь еще дороже, чѣмъ прежде.

На что намъ «галантная картина» XVIII вѣка не указываетъ, а только намекаетъ, о чемъ не говоритъ громко, а только дружески, съ улыбкой, шепчетъ — пусть объ этомъ разскажетъ живописная исторія нравовъ, исторія эротики.

Во всякомъ случаѣ «глантныя гравюры» укрѣпляютъ убѣжденіе, что о б н а ж е н н о с т ь и л и о д ѣ т о с т ь, п о л у о б н а ж е н н о с т ь и л и п о л у р а з д ѣ т о с т ь н е и м ѣ ю т ъ н и к а к о г о о т н о ш е н і я к ъ ф а к т и ч е с к о й н р а в с т в е н н о с т и п р о и з в е д е н і я и с к у с с т в а.

Почему эти галантныя картины, до сихъ поръ украшающія будуары замковъ, не подвергались преслѣдованію, не были сожжены полицейскими мѣрами, не были удалены изъ собраній рѣдкихъ гравюръ?

Относительно большинства галантныхъ картинъ нельзя отрицать, что онѣ легкомысленны, что, смѣясь, онѣ стремятся оскорбить стыдливость.

Но сжечь ихъ — какое варварство. Вѣдь сущность въ томъ: Quod licet Jovi — non licet bovi = что доставляетъ наслажденіе знатоку, то недопустимо для массы, если мы желаемъ ей добра. И это нетрудно сдѣлать — надо только запретить плохія копіи



Рис. 65. Рейнольдсъ. «Миссъ Китти Фишеръ». Изъ королевскаго мюнхенскаго собранія.



Рис. 66. Манэ. «Нана». Изъ собранія Пеллеренъ, Парижъ.

подобныхъ картинъ, лишь оскорбляющихъ художественное чувство; такимъ образомъ, легко оберечь толпу отъ нежелательнаго вліянія, а это весьма важно.

Гораздо чаще встрѣчается сочетаніе слащавости, изящества и безнравственности въ тенденціи картины, чѣмъ суровости и серьезной цѣли.

Въ этомъ не трудно убѣдиться, просматривая еженедѣльные журналы «Jugend» или «Simplicissimus», многими рѣзко осуждаемые, но имѣющіе большое художественное и художественно-историческое значеніе.

Многія изъ помѣщенныхъ въ нихъ картинъ могутъ показаться намъ съ перваго взгляда опасно-соблазнительными; между тѣмъ, при своей сладострастности, онѣ представляютъ горькую и язвительно-суровую сатиру на дурные нравы, благодаря тексту, благодаря словамъ, придающимъ картинѣ цѣлесообразность въ духѣ этихъ художественныхъ журналовъ.

Безъ сомнѣнія, нехудожественные критики часто даютъ превратное толкованіе и красиво-бичующимъ картинамъ. — Но уродливость карикатуръ Томаса-Теодора Гейне, Вильке, Бруно, Поля или Цилле безспорно сильнѣе пробудила во многихъ нравственное и эстетическое чувство, чѣмъ цѣлые учебники морали, хорошаго поведенія и эстетики.

Борьба противъ сатирическаго бичеванія въ художественной формѣ не служитъ признакомъ высокаго культурнаго развитія.

Если бы мы лучше, безъ ограниченій, были знакомы съ искусствомъ прежнихъ временъ, мы стояли бы выше и не ратовали бы такъ противъ него.

Средніе вѣка, какъ вы видѣли, охотно пользовались картинами искушенія — для нравственнаго воспитанія. Теперь разсмотримъ еще нѣсколько картинъ въ такомъ родѣ изъ другихъ эпохъ, чтобы временно исчерпать тему.

Подписчикамъ распространенныхъ иллюстрированныхъ журналовъ очень нравится слащавый, кротко улыбающійся тонъ искушенія Св. Антонія, въ родѣ написаннаго, напр., Б. Грютцнеромъ.

Развѣ эта картина особенно нравственна?

Мнѣ такая разработка темы кажется пошлой и глупой.

Картина искушенія должна вызывать сильное волненіе у зри-



Рис. 67. П Брюгель «Аллегорія сладострастія». Гравюра на мѣди.



Рис. 68. Х. С. Бехамъ. «Бѣгство цѣломудреннаго Іосифа отъ жены Пентефрія». Гравюра 1544 г.

теля. Чѣмъ полнѣе безуміе, тѣмъ ярче фигура святого. Даже комизмъ не отступаетъ отъ такого требованія.

Какія прекрасныя «искушенія» дали намъ великіе мастера. Какимъ несравненнымъ сатирикомъ былъ П. Брюгель. Онъ бичуетъ сладострастіе (рис. 67), какъ человѣкъ, на себѣ испытавшій бичъ наслажденій. — Кто теперь рѣшится, подобно ему, показать зло, совращающее человѣчество. Къ сожалѣнію, наши ревнители нравственности забываютъ о такихъ прекрасныхъ произведеніяхъ искусства — какъ и всѣ мы съ своими предвзятыми сужденіями.

Конечно, не только эротическая мысль можетъ заключать въ себѣ соблазнъ. — Но не случайно и не вслѣдствіе вырожденія въ искусствѣ чаще всего воспроизводится чувственное искушеніе. Не представило бы затрудненія прослѣдить за важнѣйшими фазами развитія живописи только по картинамъ, изображающимъ искушеніе.

Небольшая гравюра Бехама (рис. 68) характерна для эпохи

Возрожденія. Главное вниманіе обращено на рисунокъ тѣла. Оно подчеркиваетъ образно и словесно моральную тенденцію.

Остроумно изображаетъ Теньеръ искушеніе Св. Антонія. Богиня міровой славы приближается къ нему въ видѣ знатной дамы. — Эта же тема, разработанная Сезанномъ, является апоѳеозомъ тѣла (рис. 69).

Оригинальный варіантъ темы представляетъ «Искушеніе Св. Антонія» Морелли (рис. 70). Морелли всегда умѣлъ находить новые пути.

Современный художникъ, Ропсъ, опять иначе истолковываетъ смыслъ легенды. Онъ рисуетъ галлюцинаціи, охваченнаго лихорадочнымъ бредомъ монаха. Св. Антоній углубился въ изученіе Библіи, въ немъ проснулось волненіе крови — онъ молитвенно обращается къ кресту, галлюцинаціи его пугаютъ, изображеніе Спасителя падаетъ съ креста, и онъ видитъ въ бреду нагую фигуру цвѣтущей, изнывающей въ сладострастіи женщины.

Стократно варіированной темой служитъ грѣхъ, хотя часто, при стремленіи достигнуть нравственнаго вліянія, воздѣйствіе можетъ быть безнравственное. Какъ много выиграло искусство благодаря такимъ нравоучительнымъ темамъ.

И пусть никогда образъ грѣха во всѣхъ его видахъ не исчезаетъ изъ ряда задачъ художника!

Картина Іеронима Боша «Садъ наслажденій» является аллегоріей все этой темы (рис. 71).

Дѣйствуетъ она нравственно? Или безнравственно?

Еще разъ: это зависитъ отъ насъ, з р и т е л е й.

Художникъ, ее написавшій, былъ набожнымъ человѣкомъ, но по духу своего творчества, родственнымъ Ропу.

Это — изображеніе наслажденія земными радостями, прекрасными женщинами и благородными играми.

И вмѣстѣ съ тѣмъ — изображеніе человѣческаго безумія, мученій, чувственныхъ страстей и страданій.

Привѣтъ изъ чувственнаго міра по ту сторону Среднихъ и Новыхъ вѣковъ, по ту сторону добра и зла.

Филиппъ II Испанскій, не щадившій усилій, чтобы покорить весь свѣтъ великой угрожаемой церкви, любилъ больше всего подобныя произведенія Боша — конечно, цѣня ихъ не только съ художественной точки зрѣнія.



Рис. 69. Сезаннъ. «Искушеніе св. Антонія».



Рис. 70. Морелли. «Искушеніе св. Антонія».



Рис. 71. Іеронимъ Бошъ. «Садъ наслажденій» Фрагментъ. Съ гравюры по дереву художественнаго собранія германскаго имераторскаго дома.

Послѣдніе взгляды короля съ удовольствіемъ покоились на такой картинѣ.

Вѣроятно, она была для него чѣмъ-нибудь инымъ, кромѣ «Сада наслажденій».

Образомъ красоты этого міра и искусства — и міра небесныхъ представленій?!

Къ изложеннымъ замѣткамъ о созерцаніи художественныхъ произведеній остается прибавить очень немногое: можно только выразить пожеланіе, чтобы въ этой сферѣ произошло улучшеніе.

Сколько бы произведеній предъидущихъ эпохъ мы ни разсматривали, необходимо твердо установить слѣдующій важный пунктъ:

Сравненіе между современными зрителями обнаженныхъ или, быть можетъ, безнравственно дѣйствующихъ художественныхъ произведеній, и зрителями болѣе раннихъ эпохъ (приблизительно до начала XIX столѣтія), приводитъ къ безспорному заключенію: мы стали гораздо боязливѣе, чѣмъ были раньше.

Передъ нами не паденіе искусства, но пониженіе понятія объ искусствѣ. Въ этомъ убѣждаетъ сравненіе между девятнадцатью предшествовавшими вѣками и послѣднимъ.

Сравненіе оказалось бы еще болѣе неблагопріятнымъ для культуры нашего времени, если бы мы перешли къ обозрѣнію художественныхъ произведеній классической древности или восточно-азіатскихъ культурныхъ народовъ.

Слѣдовательно, нельзя отрицать необходимости исправленія, т.-е. просто просвѣтленія нашего воззрѣнія въ оптическомъ, какъ и въ переносномъ смыслѣ.

Какъ этому помочь?

Говоря кратко: возможно большимъ разсматриваньемъ картинъ. — Въ наше время, богатое копіями, къ этому представляется гораздо больше возможности, чѣмъ къ чему-либо иному. И чѣмъ больше мы будемъ смотрѣть и сравнивать, тѣмъ сильнѣе намъ придется краснѣть за свои ограниченныя понятія.

Разъясненіе этого составляетъ право и долгъ историка искусства, убѣжденнаго въ красотѣ своего призванія, такъ какъ выводы его воззрѣній должны служить красотѣ и радости нашей жизни.

Обширное знакомство съ картинами разрушитъ также ложные историческіе догматы и неосновательныя правила современнаго вкуса.

Если эта книга вызоветъ болѣе обширное ознакомленіе съ искусствомъ, то цѣль ея достигнута. Въ такомъ случаѣ можно надѣяться на исправленіе во всѣхъ пунктахъ нашего нехудожественнаго и непедагогическаго пониманія «безнравственныхъ» произведеній искусства, чего нельзя достигнуть никакими штрафными параграфами, подобно тому, какъ прежній, лучшій, способъ наслажденія картинами, совершенно независимо отъ художественной эстетики, не нуждался въ подобныхъ параграфахъ.

Тогда прекратятся и требованія на предписанія, касающіяся художественно-нравственныхъ изображеній.

Напротивъ.

Послѣ обзора всего міра красоты станетъ неоспоримо яснымъ: никакія стѣснительныя правила, — будь они наилучшими, — не связываютъ ни творца, ни зрителя всѣхъ временъ. Хотя бы ту узкую теорію предписывали Дюреръ или А. Б. Альберти, Леонардо да-Винчи или Рафаель Менгсъ.

Каждый изъ этихъ законодателей представляетъ самъ по себѣ цѣнность, — цѣнность, прежде всего, учитываемую нами при разсмотрѣніи его произведеній. — Но всякій даровитый художникъ до и послѣ нихъ правъ по своему.

Поэтому, искусству будетъ возвращена полная свобода, за то будутъ приняты болѣе серьезныя и строгія мѣры противъ всякаго мусора, заполняющаго теперь, подобно сорной травѣ, художественное творчество и наслажденіе имъ.

Но такія требованія предполагаютъ гораздо высшій уровень способности къ вѣрному пониманію картинъ, чѣмъ существующій нынѣ.

Очень трудно именно въ этихъ вопросахъ отличать искусство отъ неискусства [1]).

---

[1]) Наилучшее опредѣленіе различія нравственнаго искусства и пошлой безнравственности далъ до сихъ поръ знаменитый профессоръ юриспруденціи Колеръ. Его статья: «Чувственность и безнрав-

Необходимо, по крайней мѣрѣ, временно, найти другой путь.

Во время судебныхъ преній, отъ представителей общественной власти неоднократно приходилось слышать замѣчаніе: «Спеціалисты не могутъ рѣшить, что оскорбляетъ здоровое народное чувство».

По моему мнѣнію, въ такихъ возраженіяхъ заключается до нѣкоторой степени правильное опредѣленіе, но вмѣстѣ съ тѣмъ и весьма прискорбная ошибка, если не извѣстное государственно-политическое опасеніе послѣдствій и слишкомъ низкая оцѣнка уровня, на которомъ стоитъ народъ.

Правильно опредѣленіе, что искусство и народъ стоятъ теперь, къ сожалѣнію, очень далеко другъ отъ друга. Здѣсь не мѣсто распространяться далѣе на эту тему. Но все-таки — при ближайшемъ разсмотрѣніи — дѣло оказывается не такъ плохо. Ознакомившись съ исторіей искусства и художниковъ, нетрудно, на основаніи античнаго міра, Среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія разобраться въ различныхъ путяхъ «народной эстетики», и художественнаго творчества великихъ художниковъ и ваятелей. — Безспорно теперь художественный міръ очень далекъ отъ народа. Народъ совершенно лишенъ здраваго художественнаго созерцанія — его пріучаютъ къ созерцанію по памяти, исторіи и т. д. Съ другой стороны, цѣлыя группы художниковъ преслѣдуютъ всеобщую доступность и наглядность въ работѣ. Разладъ объясняется

ственность въ искусствѣ» юридически-эстетическій этюдъ, въ «Журналѣ общаго Уголовнаго права» т. VII, 1887 г., заслуживаетъ всесторонняго вниманія. И Колеръ не допускаетъ ошибки въ установленіи точныхъ границъ между нравственными и безнравственными картинами, но изъ его выводовъ, сдѣланныхъ почти четверть вѣка назадъ, явствуетъ, что онъ прежде всего рѣзко различаетъ пошлое, т. е. антихудожественное, отъ художественнаго. Конечно, сужденіе Колера очень вѣско, онъ — отчасти самъ причастный къ творчеству — былъ очень близко знакомъ съ міромъ великихъ итальянскихъ произведеній искусства. — Моя же книга преслѣдуетъ только цѣль ознакомленія съ міромъ образовательнаго искусства.

обоюднымъ отступленіемъ отъ болѣе наивнаго созерцанія — и дарованія.

Въ заключеніи будетъ указано, какъ просто помочь дѣлу.

Такъ же легко опровергнуть на практикѣ возраженія противъ сужденія специалистовъ въ нашемъ вопросѣ.

Было бы ошибкой признавать за специалистовъ только художниковъ — въ особенности теперь, по указаннымъ выше причинамъ. — Но почему не слѣдуетъ обращаться къ рѣшенію специалистовъ только въ художественныхъ вопросахъ? «Спеціалисты» и «народъ» вѣдь не представляютъ противорѣчія. — Во всѣхъ остальныхъ судебныхъ вопросахъ выслушиваютъ спеціалистовъ по извѣстнымъ отраслямъ науки, людей извѣстныхъ сословій и т. д. — просто потому, что желаютъ выслушать лучшихъ представителей народа. Спеціалистъ — тотъ же «народъ», — и отличается отъ него только своими знаніями.

Слѣдовательно, необходимо настаивать на рѣшеніи спеціалистовъ, единственномъ компетентномъ въ вопросѣ о «безнравственныхъ художественныхъ произведеніяхъ».

Поэтому слѣдуетъ возставать часто противъ какъ-будто справедливаго государственно-политическаго вмѣшательства — предост[illegible]ляя, съ другой стороны, государству возможность въ большин- [illegible] практическихъ случаевъ выступать противъ безнравственнаго мусора.

Какимъ образомъ?

Можно было бы предъявить требованіе, чтобы полиція энергично боролась съ безнравственнымъ мусоромъ, хламомъ, заполняющимъ улицу и ея магазины.

Какъ ей поступать?

Можетъ ли она установить норму, которой торговля могла бы такъ же легко руководиться, какъ она сама?

Да — только въ томъ случаѣ, если полиція рѣшится выше всего ставить художественную точку зрѣнія.

Художественность произведенія опредѣляется его формой. Бороться надо съ хламомъ — безформенностью [1]).

---

[1]) Къ хламу — несмотря на прекрасный рисунокъ — къ пошлости, за отсутствіемъ всякой серьезной тенденціи, относятся, напри-

Временно, пока къ намъ не вернется способность здраваго художественнаго сужденія, необходимо, чтобы рѣшеніе профана, юридически правоспособнаго «нормальнаго человѣка», не играло роли на судѣ въ вопросахъ нравственнаго или безнравственнаго искусства. «Нормальный человѣкъ» не можетъ теперь служить для насъ нормой, потому что самъ онъ глубоко ненормаленъ въ сравненіи съ болѣе ранними временами.

Во всякомъ случаѣ, надо отказаться отъ мысли, внушаемой самоувѣренностью, будто извѣстныя ученыя степени или высокое должностное положеніе придаютъ человѣку зрѣлость художественнаго сужденія. Не даетъ права на такую квалификацію и патентъ нравственной безупречности.

Подобную оцѣнку можетъ дать только обширная и глубокая художественная опытность.

Конечно, всякому художественному воззрѣнію свойственна — къ счастью — субъективность. Поэтому для зрѣлаго сужденія при рѣшеніи критическихъ вопросовъ надо искать возможно высокое средство. Легча всего достигнуть такого высокаго, художественно-неоспоримаго сужденія путемъ комбинированія мнѣній творцовъ-художниковъ и способныхъ къ художественному восприниманію зрителей. Но послѣднихъ можно считать пригодными для подачи голоса только въ томъ случаѣ, если они привыкли къ обозрѣванію и сравниванію, по возможности, обширныхъ областей искусства безъ эстетической предвзятости. — Только отъ такого сочетанія можно пока ожидать правильнаго сужденія, — сужденія, конечно, стоившаго бы меньшаго труда современникамъ-сторонникамъ распространеннаго естественнаго воззрѣнія на искусство.

Это пожеланіе уже осуществлено въ Мюнхенѣ образованіемъ комиссіи спеціалистовъ, высказывающей свое мнѣніе въ случаѣ надобности.

мѣръ, иллюстрированныя объявленія, рекомендующія «бюсторазвиватели» и т. д.

Образованъ не то что художественный судъ, но коллегія изъ художниковъ и ученыхъ — какое сопоставленіе, конечно, причинило бы большое затрудненіе въ большинствѣ остальныхъ городовъ, — и къ ихъ совѣту обращаются въ сомнительныхъ случаяхъ, — при театральныхъ постановкахъ и т. д.

Приходится слышать много возраженій противъ художественнаго суда. Политическій дѣятель говоритъ, что законъ — это vox populi, — гласъ народа, — слѣдовательно, надо выслушивать народъ, т. е. первый встрѣчный честный отецъ семейства для насъ больше значитъ съ своимъ нравственнымъ сужденіемъ, чѣмъ мнѣніе великихъ художниковъ, живущихъ въ совершенно иномъ мірѣ.

При выставкѣ безспорно-эротическаго произведенія во всѣхъ сомнительныхъ случаяхъ рѣшающую роль играетъ внутреннее и внѣшнее достоинство формы. Для оцѣнки достиноства служитъ научный, поучительный или художественный характеръ произведенія. Но такъ же важно достоинство чисто-внѣшней формы, чему до сихъ поръ придавали слишкомъ мало значенія.

Не слѣдуетъ преслѣдовать и литературно-прекрасное произведеніе съ эротическимъ содержаніемъ, въ особенности, если оно безукоризненно издано, напечатано на отличной бумагѣ, снабжено художественно исполненными иллюстраціями, такъ что представляетъ несомнѣнную цѣнность въ ряду изящныхъ изданій, стоя и въ техническомъ отношеніи на высокой степени совершенства. Книга, обладающая безспорнымъ внѣшнимъ достоинствомъ, по большей части бываетъ настолько дорога, что получаетъ распространеніе лишь въ небольшомъ кругу. Такъ же не можетъ принести вреда «народу, какъ массѣ», научно составленная книга, обсуждающая чисто-эротическіе вопросы, даже при своемъ скромномъ внѣшнемъ видѣ, такъ какъ предполагаемыя ею свѣдѣнія могутъ быть присущи только небольшому кругу читателей [1]).

---

[1]) Выставку картинъ въ витринахъ, конечно, можно ограничить. Только слѣдуетъ остерегаться противодѣйствія здравому старому художественному воззрѣнію и народному воспитанію. Пусть «Посрамленіе Ноя» Микель-Анджело, вообще Сикстинскія фрески, служатъ напоминаніемъ, что подобныя произведенія созданы не для избранныхъ, но для всѣхъ.

Опасеніе, какъ бы не оскорбить «народъ», всего лучше можетъ быть устранено охраненіемъ внутренняго и внѣшняго достоинства произведенія.

Не задумываясь, надо удалить изъ обихода улицы всѣ дешовыя, плохія копіи эротически-галантныхъ гравюръ и картинъ, такъ какъ при оцѣнкѣ такихъ галантныхъ произведеній искусства ихъ техническое совершенство было факторомъ, съ которымъ считались и художники и знатоки.

Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ принять во вниманіе, что современное графическое искусство воспроизведенія копій въ состояніи давать многочисленные оттиски, не роняя при этомъ техническаго достоинства вещи.

Но и здѣсь художественно-технической рѣшающей критикѣ не трудно установить границу. Пусть государство всегда исходитъ изъ точки охраненія широкихъ народныхъ массъ отъ безнравственной заразы, но оно не должно нарушать своего долга относительно мастеровъ искусства, творящихъ цѣнныя вещи, относительно стремленія къ культурному усовершенствованію.

Это достижимо, если государство будетъ допускать несомнѣнно эротически-галантныя произведенія только при наилучшемъ техническомъ выполненіи. Чѣмъ дороже произведеніе, тѣмъ больше гарантированъ народъ отъ возможной опасности — а произведеніе сдѣлается тѣмъ дороже, чѣмъ труднѣе и тщательнѣе его воспроизведеніе и чѣмъ меньше изданіе. Произведенія, изображающія исключительно недвусмысленно-половую, такъ называемую, «галантную эротику», не имѣютъ значенія для широкихъ круговъ, — а небольшой кругъ знатоковъ и изслѣдователей такихъ спеціальныхъ областей не получитъ удовлетворенія, — даже его эстетическое чувство будетъ непріятно затронуто, — если драгоцѣнные оригиналы подобныхъ картинъ будутъ воспроизведены въ техническомъ отношеніи неудачнымъ, даже искажающимъ и обезображивающимъ образомъ, лишающимъ ихъ всей художественно-технической тонкости. Подобное воспроизведеніе не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ, — пошлый смыслъ переданъ пошло.

Это относится только къ произведеніямъ «галантной эротики», но не къ серьезнымъ копіямъ произведеній искусства, культуры и обычаевъ.

При всѣхъ этихъ сопоставленіяхъ, дающихъ намъ историческую освѣдомленность, искореняющихъ въ насъ предразсудки, даже служащихъ развитію культуры, выносится благопріятное мнѣніе о произведеніяхъ бѣдныхъ познаніями, не имѣющихъ отношенія къ исторіи культуры, литературы, искусства. Такія произведенія въ худшемъ случаѣ являются неизбѣжнымъ зломъ, пока мы обладаемъ совершенно ложными представленіями о культурѣ и нравахъ древнихъ временъ. Только предостерегаемъ отъ слишкомъ узкаго пониманія «эротики» — вообще отъ опредѣленія ея иначе, какъ съ высоты литературно-художественной точки зрѣнія. Стоитъ вспомнить, какое множество культурныхъ благъ могло бы для насъ погибнуть въ противномъ случаѣ. Здѣсь слишкомъ мало принимались во вниманіе указанія Колера. Искуство и народъ должны быть оберегаемы одновременно.

На ряду съ этими непосредственно вытекающими требованіями, необходимо настойчиво поддерживать всѣ стремленія, преслѣдующія цѣль болѣе здраваго и естественнаго воспитанія человѣчества, въ особенности юношества. Надобность въ предложенныхъ здѣсь вспомогательныхъ средствахъ минуетъ только тогда, когда подрастетъ поколѣніе, которое откажется отъ наглазниковъ при созерцаніи, отъ ограниченія художественнаго творчества, отъ пустого эстетизма нашего времени.

Пусть юношество снова привыкнетъ къ благородной наготѣ. Пусть уходъ за нагимъ тѣломъ, какъ за храмомъ Божьимъ, сдѣлается для него радостнымъ долгомъ[1]). Прекрасная нагота должна указывать путь къ здоровью, оберегаемому нравственностью, и пусть будетъ обращено серьезное вниманіе на примѣненіе карикатуры, какъ предостерегающаго, но смѣющагося воспитательнаго средства. Въ средней школѣ должна быть введена на ряду съ хорошей литературой, художественная

---

[1]) Большого вниманія заслуживаетъ лекція профессора Коппса: «Половой вопросъ въ воспитаніи юношества». Лейпцигъ, 1904 г.

освѣдомленность. Пусть преподаванiе морали и Закона Божiя пользуется картинами великихъ мастеровъ. Когда дѣло коснется разсматриванiя художественныхъ произведенiй, въ особенности античныхъ, въ началѣ не надо никакихъ чисто-эстетическихъ объясненiй. Объясненiя должны имѣть въ виду только красоту тѣла. Такъ какъ эстетическое объясненiе противно исторiи, особенно въ искусствѣ до эпохи Фидiя. Такiя произведенiя служатъ въ школѣ иллюстрацiями гигiены и дiететики. Современники этого искусства, справедливо, но неправильно восхваляемаго во многихъ гимназiяхъ, не имѣли о немъ «эстетическаго» сужденiя. Восхвалялась только модель той или другой нагой фигуры, искусство, чисто-физическая красота. Такимъ образомъ слѣдуетъ разсматривать и у насъ произведенiя древнихъ и новыхъ мастеровъ, т.-е. въ видѣ примѣра, какъ тѣло укрѣпляется добродѣтелью.

Не всѣ произведенiя пригодны для этой цѣли. Но если бы въ нашихъ гимназiяхъ выставлялись статуи мужчинъ, женщинъ и дѣтей сильнаго, здороваго тѣлосложенiя, работы такихъ мастеровъ изъ современниковъ, какъ Габихъ, Фолькманъ (рис. 72), Гильдебрандъ, Гейгеръ, Людвигъ Дазго, Менье, Родэнъ, Штукъ и др., не для историческаго поученiя, но какъ примѣры здоровья, то гимназiя болѣе оправдывала бы свое назначенiе, чѣмъ теперь.

Почему мы, взрослые, такъ преисполнены эстетизма? Почему мы не возстаемъ противъ гоненiй на совершенно нагiя статуи хорошаго, сильнаго сложенiя? Мнѣ кажется, во времена столь опасныхъ, потрясающихъ народныя основы, пагубныхъ явленiй, не слѣдовало бы отрицать и въ искусствѣ наслажденiе другимъ поломъ.

Художественное созерцанiе здороваго тѣла вытѣснило бы изъ нашего слишкомъ взвинченнаго художественнаго воззрѣнiя нездоровый снобизмъ. — Послѣ древнихъ грековъ ближе всего къ пониманiю стоятъ французы, сохранивъ еще наивность взгляда. Между тѣмъ, именно ихъ больше всего укоряютъ въ фривольности. Слѣдуетъ ли ихъ порицать за то, что они воспѣваютъ нагую красоту, созданную художниками, какъ божеское творенiе?

Стремленiе обладать прекраснымъ тѣломъ — передъ которымъ можно преклониться — только содѣйствуетъ благу расы и позволяетъ предполагать высокое искусство.

Мы станемъ воспринимать болѣе художественно, т.-е. наивно, снова привыкнувъ къ естественному лицезрѣнію обнаженныхъ тѣлъ.

Мы не должны даже стыдиться сознанія, что при высшей степени художественнаго наслажденія возможны эротическія чувства.

Если мы убъемъ Эроса, погибнетъ Психея, а вмѣстѣ съ ней искусство и человѣчество.

Но какъ бы пока ни смотрѣлъ на нравственныя или безнравственныя художественныя произведенія, чувствующій природу и искусство «нормальный человѣкъ», необходимо оградить себя отъ фактическаго оскуденія и весьма опасныхъ явленій испорченности.

Кто не желаетъ видѣть обнаженныхъ рукъ молодой дѣвушки или ребенка даже на улицѣ — противъ того общество должно принять строгія мѣры. Онъ не призванъ быть охранителемъ народа — онъ самъ представляетъ опасность.

«Прекраснѣйшее изъ всѣхъ твореній Господнихъ — все-таки тѣло человѣка». Такъ говоритъ Св. Августинъ.

Его слѣдовало бы побольше читать тѣмъ, кто не въ состояніи понять отношенія нравственныхъ или безнравственныхъ художественныхъ произведеній къ намъ, ко всему міровому порядку.

Если бы снова одержалъ побѣду его оптимизмъ, такъ долго руководившій церковью!

«Если люди сомнѣваются въ совершенствѣ міра, благодаря его погрѣшностямъ и порокамъ, это происходитъ только отъ того, что они невѣрно понимаютъ міръ; они не постигаютъ его потому, что не смотрятъ на міръ, какъ на совокупность, гдѣ все на своемъ мѣстѣ, — и даже, повидимому, безобразныя вещи знаменуютъ наивысшее и прекрасное и ему служатъ».

Такъ гласятъ слова Св. Августина.

Пусть еще многіе убогіе созерцатели міра видятъ въ тѣхъ или другихъ произведеніяхъ только безнравственность — мы постараемся снова оказать искусству большую услугу. Необходимо произведенія лучшихъ мастеровъ снова обратить на служеніе церкви, государству, благородному человѣчеству. Полицейскіе промахи относительно художественной наготы смѣшны — но пассивное отношеніе

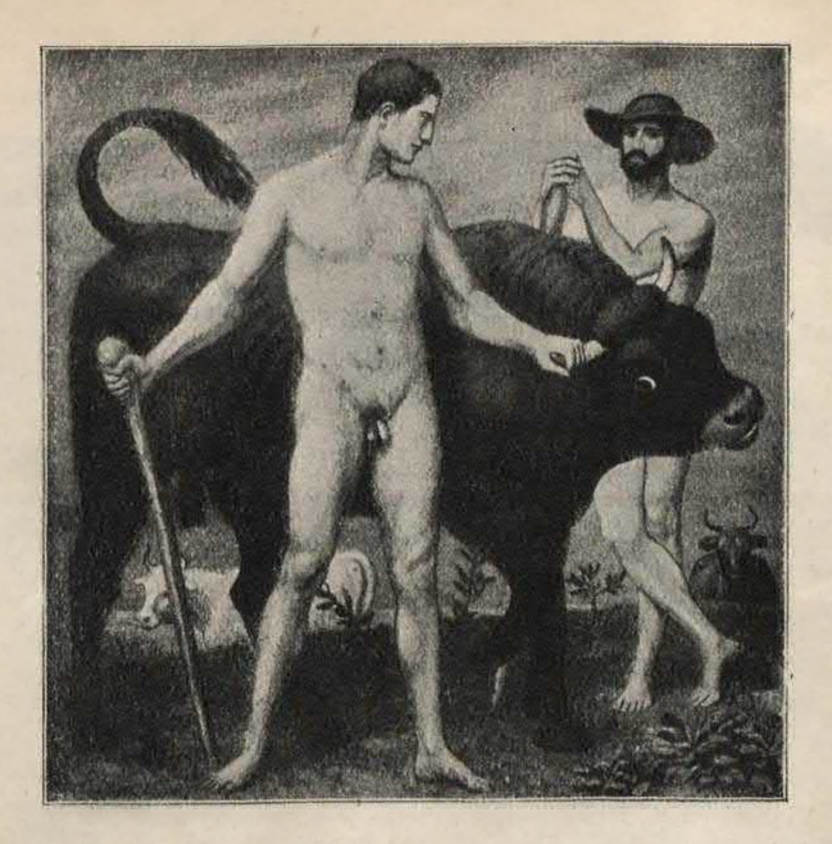


Рис. 72. Фолькманъ. «Молодой быкъ съ вожакомъ».

руководящихъ круговъ даже къ величайшимъ произведеніямъ такого рода свидѣтельствуетъ о печальномъ отсутствіи культуры.

Почему раньше церковь допускала многое, теперь запрещенное къ изображенію, на порталахъ, въ книгахъ и въ церквахъ? Развѣ такой великолѣпный живописецъ тѣла, какъ Г. фонъ-Габерманъ, не могъ бы взяться за разрѣшеніе подобной же задачи, какъ тѣ художники? (см. рис. 73). Наилучшіе творцы своего времени получали заказы отъ церкви. Такъ ли обстоитъ дѣло теперь?

Что раньше допускалось церковью, что раньше заказывалось



Рис. 73. Х. фонъ Габерманнъ. «Отдыхающая мэнада».

церковью, какъ воспитательное средство, теперь находится среди запрещенныхъ произведенiй и даже на допускается на художественныя выставки.

Какая сокрушительная критика — конечно, не для нашего искусства, но для нашего незрѣлаго пониманiя.

Къ чему дольше отрицать?

Прежде зрители не видали столько конфликтовъ между искусствомъ и нравственностью, потому что видѣли цѣлое, — цѣлое произведенiе и всю совокупность въ смыслѣ Августина.

Теперь мы сдѣлались щепетильными, потому что смотримъ на отдѣльныя подробности въ картинѣ, какъ на сущность, имѣющую рѣшающее значенiе. — Мы не оцѣниваемъ нравственности художественнаго творчества самой по себѣ.

Никогда не существовало такого страха передъ наготой, какъ у насъ.

Мы воображаемъ, что сдѣлались нравственными. Мы сдѣлались плохими зрителями.

Мы стали бѣднѣе силой, величiемъ и здоровьемъ, художественною воспрiимчивостью.

Мы исполнены боязни, какъ бы нагое искусство не испортило народъ, — потому что давно забыли простѣйшiя педагогическiя правила.

Вожди церкви и народа, государи, поэты, художники, знали, принимали во вниманiе и уважали здоровыя эротическiя чувствованiя человѣка, умѣли ими руководить и ихъ направлять — именно посредствомъ нагихъ произведенiй искусства.

Мы же позволяемъ руководить собой низкимъ инстинктамъ толпы. Мы должны снова сдѣлаться господами толпы и научиться понимать ее, какъ самихъ себя. Съ тѣхъ поръ, какъ въ церкви и школѣ мы стали оберегать отъ нея нагое искусство, — золотой мостъ, ведущiй отъ здоровой чувственности къ высшей человѣчности и божественному почитанiю, — она ищетъ искусства въ иномъ мѣстѣ, а въ иномъ мѣстѣ, конечно, гораздо больше опасности, чтс ей будетъ предложенъ хламъ вмѣсто искусства.

Если мы думаемъ непонятными символами и статуями неизвѣстныхъ мужчинъ и женщинъ удовлетворить и склонить на свою сторону здоровую потребность въ зрѣлищахъ народа, — мы не

должны жаловаться на вредъ постановки нашихъ художественныхъ выставокъ.

Очистимъ же снова для художниковъ церковь и школу и полную публичность, какъ возвышенную сцену міра и страстей. Такимъ образомъ овладѣвали и руководили народомъ въ старину: — такъ говорили древніе съ народомъ, такъ говорили всѣ вожди, исполненные аристократической гордости и благодарнаго счастья одаренныхъ людей.

Какъ счастливо было то время, когда толпа стекалась къ церквамъ съ обнаженными фигурами Адама и Евы, съ захватывающими исторіями безсмертной человѣческой страсти. Для толпы эти картины замѣняли теперешнія переживанія. И искушенія святыхъ были для нея прекрасной истиной и даромъ благочестивыхъ художниковъ и сердечно-добрыхъ вождей.

Въ поднятомъ настроеніи вступала она вмѣстѣ съ художникомъ въ церковь, на потолкѣ которой была нарисована Небесная Слава, полная земного блеска, какъ празднества князей.

Почему исчезло такое наивно-чувственное созерцаніе — такое чистое проникновеніе во все художественно-руководящее хороводомъ человѣчества?

Дѣйствительно ли можно обвинять въ этомъ что-либо другое, кромѣ нашего образа воззрѣнія и нашего великаго забвенія — насколько прежніе зрители смотрѣли болѣе здраво, чѣмъ мы?

ДОБАВЛЕНІЕ:

Поощренія юридической тенденціи.

Содержаніемъ этой книги послужила характеристика нашего воззрѣнія на наготу и т. д. въ искусствѣ. Многовѣковыя понятія прежнихъ временъ служили зеркаломъ для современныхъ.

Выводы сравненія оказались неблагопріятными для нашего времени и культуры.

Обзоромъ преслѣдовалась цѣль содѣйствовать улучшенію нашего способа воззрѣнія. Предложенныя въ заключеніе вспомогательныя мѣры для правильной оцѣнки сомнительныхъ произведеній искусства имѣютъ въ виду помочь оздоровленію нашихъ взглядовъ.

Но наши отсталыя понятія будутъ получать пищу до тѣхъ поръ, пока сводъ уголовныхъ законовъ станетъ одинаково относиться къ искусству и неискусству, къ искусству и мусору, и грозить наказаніемъ, когда произведеніе оскорбляетъ чью-либо нравственность.

Слова § 184: «Когда — дѣйствуетъ безнравственно» представляютъ въ наше время двѣ большихъ опасности.

Во-первыхъ, каждый можетъ съ успѣхомъ выступить обвинителемъ противъ всякаго лучшаго и величайшаго художественнаго произведенія, такъ какъ лучшее художественное произведеніе или часть его могли вѣдь повліять на него лично соблазнительно.

Съ другой стороны, можетъ свободно продолжаться торговля самой пошлой мазней, между тѣмъ какъ толпа и, — говорю, основываясь на опытѣ, — обвинители многихъ выдающихся произведеній искусства нисколько не чувствуютъ себя оскорбленными безчисленнымъ множествомъ пошлѣйшихъ, безнравственныхъ картинъ.

Слѣдовательно, въ первомъ случаѣ — порицаніе лучшаго, во второмъ — поощреніе худшаго, свидѣтельствующія объ отсутствіи культурнаго, художественнаго и литературнаго пониманія.

Условія § 184 поощряютъ такое отсутствіе культуры, поэтому ихъ слѣдуетъ признать непріемлемыми. Параграфъ долженъ быть составленъ такимъ образомъ, чтобы онъ оберегалъ и народъ и художника.

Уголовное преслѣдованіе должно зависить не отъ зрителя, но исключительно отъ рода произведенія.

Да будетъ мнѣ, какъ не-юристу, дозволено, на основаніи выше приведеннаго или упомянутаго художественнаго матеріала, вкратцѣ обосновать, почему условіе, «если — дѣйствуетъ безнравственно», можетъ и должно быть безусловно вычеркнуто изъ § 184.

Для болѣе краткаго изложенія обоснованія да будетъ мнѣ позволено придерживаться только краткихъ замѣчаній и указаній.

§ 184 гласитъ просто:

«Выставляющій или распространяющій пошлыя, безнравственныя произведенія, подлежитъ наказанію».

Обоснованіе.

Надо дѣлать различіе между пошлостью и между художественнымъ произведеніемъ. Уголовный законъ можетъ преслѣдовать только пошлое, низкое, вредное, но не выдающееся, великое, драгоцѣнное. Ограниченіе сферы дѣйствія художественныхъ произведеній и цѣнностей на извѣстныхъ ступеняхъ возраста и образованія можетъ быть дѣломъ только воспитательнаго надзора. — Съ такимъ воззрѣніемъ согласуется взглядъ каноническаго права.

Только это толкованіе соотвѣтствуетъ юридическимъ понятіямъ всѣхъ христіанскихъ вѣковъ кромѣ XIX столѣтія, когда наивное художественное творчество постоянно встрѣчало новыя препятствія, благодаря вмѣшательству теоріи и профановъ, чуждыхъ искусству.

Замѣчанія для обоснованія.

1. Надо раздѣлять искусство и пошлость. — И отношеніе къ нимъ должно быть разное.

Искусство предполагаетъ форму. Пошлость безформенна. Искусство предполагаетъ культуру въ творцѣ и въ цѣнителѣ. Какъ на-

учное изложеніе, согласно Биндингу, обращается къ человѣческому познанію, такъ художественное изображеніе можетъ доставить наслажденіе каждому, — но оцѣнено по достоинству можетъ быть только выше стоящими въ культурномъ отношеніи.

2. При современномъ состояніи культуры только спеціалисты могутъ рѣшать спорные вопросы о художественности произведенія или его антихудожественности.

Это, сильно оспариваемое, требованіе не можетъ быть уничтожено до тѣхъ поръ, пока большинство выдающихся художниковъ, поэтовъ, ученыхъ будутъ подвергаться нападкамъ и преслѣдованію, какъ люди нравственно опасные, лишь только они творчески или критически серьезно отдадутся наготѣ, «безнравственному». Вѣдь даже произведенія Уде важныя лица сначала провозглашали опасными для государства, религіи, даже отвратительными. — Спеціалисты въ спорныхъ вопросахъ художественной оцѣнки такъ же необходимы, какъ инженеры для сужденія о инженерно-техническомъ сооруженіи, химики — для опредѣленія химическихъ соединеній и т. д. Къ чему бы мы пришли, подвинулась ли бы инженерная наука хотъ на одинъ шагъ впередъ, если бы здѣсь сужденіе принадлежало «здравому человѣческому разсудку»; если бы, напр., новая желѣзная постройка, по какой-нибудь случайности вызвавшая несчастье, показалась народу, руководящемуся только впечатлѣніемъ, слишкомъ легкой, и такое мнѣніе, основанное на впечатлѣніи, оказалось бы рѣшающимъ для суда? Почему именно въ вопросахъ искусства мы допускаемъ у народа правильную способность сужденія?

3. Ни предметъ, ни содержаніе не дѣлаютъ произведеніе нравственнымъ или безнравственнымъ, только родомъ дарованія, пониманія, разработки опредѣляется его цѣнность или отсутствіе въ немъ цѣнности. Даже когда художникъ въ своемъ произведеніи не задается преднамѣренно цѣлью моральнаго воздѣйствія, форма его произведенія всегда соотвѣтствуетъ его внутренней совѣсти. Художественное произведеніе всегда актъ нравственности, проявленіе эгоизма, направленное на благо человѣчества (см. стр. 53).

Не предметъ, но форма и тенденція должны руководить сужденіемъ о произведеніи искусства, это явствуетъ изъ картинъ, помѣщенныхъ въ этой книгѣ.

Безнравственныя темы трактуютъ Бехамъ, Бошъ, Микель-Анджело, Тинторетто, Рубенсъ, Гойя, Рембрадтъ и т. д. Но тенденція ихъ воспитательна въ самомъ благородномъ смыслѣ. Воспитательной тенденціей проникнуты каррикатуры Гогарта.

Лишены тенденціи Мане, Утамаро, Рейнольдсъ, Гейгеръ (копіи ихъ помѣщены у насъ). Здѣсь для оцѣнки рѣшающее значеніе имѣетъ сила художественнаго выполненія.

Выше мы указывали на соотвѣтствіе между художественнымъ изображеніемъ и эпохой (см. стр. 20). Объ этомъ соотвѣтствіи трудно судить художникамъ. Поэтому коллегія спеціалистовъ должна быть всегда дополнена спеціалистами-знатоками исторіи. Мнѣ можетъ не нравиться съ художественной точки зрѣнія то, что должно быть признанно весьма цѣннымъ для исторіи искусства.

4. Слѣдовательно, для возбужденія уголовнаго преслѣдованія нельзя руководиться ни содержаніемъ, ни темой художественнаго произведенія, а также возможной опасностью оскорбленія нравственности.

Великая область эротики очень часто затрагивается почти исключительно величайшими поэтами всѣхъ временъ и народовъ въ ихъ величайшихъ произведеніяхъ. Преслѣдованіе эротической живописи и пластики было бы великой культурной непослѣдовательностью. Большая часть древняго церковнаго искусства наглядно изображала пороки, преслѣдуя воспитательныя цѣли. Именно въ этой области надо тщательно разбираться между искусствомъ и мусоромъ, формой и хламомъ. Возможность опасности для умовъ, неспособныхъ отличать художественное, литературное, научное достоинство, не должна служить причиной преслѣдованія: иначе пришлось бы запретить и Библію, вообще всякое серьезное обсужденіе серьезныхъ, — слѣдовательно, опасныхъ — темъ.

5. Подъ художественной формой не слѣдуетъ понимать полной законченности произведенія.

Народная пѣснь, несмотря на свою примитивную форму, принадлежитъ къ области искусства. Крестьянинъ можетъ неумѣлой рукой создать аллегорію на пороки, представляющую крупныя достоинства и имѣющую сильное вліяніе на его окружающихъ. И здѣсь мѣриломъ для формы служитъ серьезное намѣреніе, строгая совѣсть, побуждающая къ наиболѣе совершенному выраженію и воздѣйствію.

6. Гораздо строже, чѣмъ теперь, слѣдуетъ преслѣдовать пошлость, безформенность, хламъ.

Пошлость можетъ стремиться только къ пошлому дѣйствію. Она дѣйствуетъ тѣмъ опаснѣе, чѣмъ меньше культуры, смысла и интереса въ формѣ, разработкѣ и дарованіи. Преслѣдованіе пошлости только подняло бы потребность въ искусствѣ.

7. Однако дѣйствительно существуютъ серьезныя произведенія искусства великой, чисто-художественной цѣнности, представляющія все-таки опасность для нравственности и подлежащія ограниченію въ распространеніи.

Вспомнимъ галантныя картины XVIII вѣка, весьма недвусмысленно рисующія половые соблазны и дѣйствія изображенныхъ лицъ. Здѣсь право вмѣшательства принадлежитъ полиціи или, какъ правильно говоритъ Колеръ, воспитательной полиціи въ самомъ широ-

комъ смыслѣ слова. Такія намѣренно эротически-настраивающія картины не годятся для публичнаго выставленія и распространенія, этого надо, по возможности, остерегаться (ср. стр. 13 — 114). Но не надо съ ними смѣшивать картины, изображающія художественно-нравственную аллегорію, нравственно-поучительныя. Изображеніе грѣха — съ цѣлью предостереженія — всегда было въ духѣ церкви, искусства и человѣчества.

8. Съ такимъ воззрѣніемъ согласуются взгляды каноническаго права и всѣхъ прежнихъ вѣковъ (приблизительно до 1800 года).

Достойно вниманія, что только около ста лѣтъ тому назадъ чувство нравственности отдѣльныхъ лицъ было принято подъ защиту отъ чувства творчества художниковъ. Это характерная черта наступившаго съ этихъ поръ глубокаго разрыва между искусствомъ и жизнью; только за послѣднее столѣтіе исторія права узнала уголовное преслѣдованіе безнравственныхъ произведеній литературы и искусства. Какъ только искусство показалось слишкомъ аристократичнымъ, чтобы служить народу, какъ только церковь нашла искусство слишкомъ опаснымъ, чтобы быть воспитателемъ народа и пособникомъ церкви, — сейчасъ же государство начинаетъ преслѣдовать искусство, раньше оказывавшее ему и церкви такія великія услуги.

Совершенно невѣрно и легко опровержимо исторіей искусства мнѣніе Гатципетроса («Понятіе о безнравственномъ сочиненіи» [St. 9. В. § 184] Губенъ 1896 г.) о такомъ позднемъ возникновеніи борьбы съ «безнравственнымъ искусствомъ».

Гатципетросъ говоритъ: 1. «Въ каноническомъ правѣ объ этомъ не упоминалось потому, что искусство сниманія копій, вызвавшее такое преслѣдованіе, было изобрѣтено позднѣе»; 2. «Законодательство и позднѣе не вмѣшивалось въ это дѣло потому, что цензура слѣдила за тѣмъ, чтобы не переходили границъ». — На это можно возразить: «Задолго до изобрѣтенія политипажей и гравюръ, искусства сниманія копій въ современномъ смыслѣ слова, съ многихъ произведеній поэзіи и искусства свободнаго художественнаго содержанія снимались копіи по большей части подъ благосклоннымъ взоромъ церкви, что доказываетъ высокое художественное пониманіе церкви.

Церковь была носительницей культуры, благодаря своему непредвзятому отношенію къ искусству и поэзіи. Къ миніатюрамъ изъ церковныхъ рукописей, приведенныхъ мною, можно бы прибавить совершенно другія картины изъ болѣе раннихъ вѣковъ жизни церкви. О томъ, что раньше публично выставлялись художественныя произведенія, теперь неохотно допускаемыя въ не всѣмъ доступныхъ книгахъ, свидѣтельствуютъ фонтаны, фигуры капителей, каррикатуры, изъ которыхъ я опять указалъ и назвалъ лишь немногіе. — Ссылки на цензуру, какъ на власть, дѣлавшую излишними эти новые параграфы, неумѣстны. Понятія были другими, никто не помышлялъ о подобныхъ мѣропріятіяхъ противъ произведеній искусства, такъ какъ тогда при-

шлось бы возбуждать несравненно больше преслѣдованій, чѣмъ теперь.

Пусть снова, какъ сто лѣтъ тому назадъ, тенденція законодательства и правосудія исходитъ изъ преслѣдованія распространяемой въ широкихъ размѣрахъ пошлости и некультурности, но пусть будетъ снова возвращена свобода искусству, пусть ему снова будетъ предоставлена возможность продолжать свое аристократическое служеніе, оказавшее въ теченіе стольких вѣковъ здороваго художественнаго творчества такъ много услугъ государству, церкви, человѣчеству.

КОНЕЦЪ.

ОБЗОРЪ СОДЕРЖАНІЯ.

УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ.